

Francisco de Imperial “leyendo” la *Commedia*: el *Dezir a las siete virtudes* y su legado (meta)poético y político

Cinthia María Hamlin¹

Recibido: 6 de junio de 2017 / Aceptado: 1 de junio de 2018

Resumen. El propósito de este trabajo será analizar la obra culmen de Francisco de Imperial, el decir narrativo en arte mayor conocido como *Dezir a las siete virtudes*, prestando especial atención a aquellos elementos que han marcado el rumbo de la escuela alegórico-dantesca, cuyo mayor representante es el Marqués de Santillana. Nos centraremos específicamente, por un lado, en el entramado metapoético de este nuevo viaje alegórico, que se configura mediante la técnica de la *mise en abyme*, gracias al cual el poema se presenta a sí mismo como una lectura del texto dantesco; por el otro, en su entramado profético-político, que, inspirado en el formato profético-alegórico dantesco caracterizado por la *obscuritas*, permite anclar la nueva ficción en el contexto histórico-político castellano del siglo XV. Ambos aspectos serán fundamentales para comprender la poética de su sucesor, el Marqués de Santillana, y las principales características de la escuela alegórico-dantesca que él inaugura.

Palabras clave: Francisco de Imperial; puesta en abismo; contenido metapoético; entramado profético-político

[en] Francisco de Imperial “reading” the *Divine Comedy*: el *Dezir a las siete virtudes* and its (meta)poetic and political legacy

Abstract. The aim of this paper is to analyze Francisco de Imperial’s masterpiece, the *decir narrativo en arte mayor* known as “*Dezir a las siete virtudes*”, paying special attention to those elements that have determined the course of the allegorical-Dantesque school. On the one hand, we will focus on the metapoetic framework of this new allegorical journey, which is configured using the *mise en abyme* technique. On the other hand, we will focus on its allegorical and political framework, which, inspired in Dantesque prophetic format and its *obscuritas*, allows us to place the new fiction upon the 15th Century’s Castilian historical and political context. Both aspects of this text are essential to understand not only the poetics of Imperial’s principal successor, the Marqués de Santillana, but also the main characteristics of the allegorical-Dantesque school the Marqués inaugurates.

Keywords: Francisco de Imperial; *mise en abyme*; metapoetical content; political and prophetic framework.

Sumario: 1. El sueño como puesta en abismo; 2. El entramado metapoético (o el sueño como lectura y reescritura); 3. El entramado político (o el espejo de príncipes); 4. Conclusiones.

Cómo citar: Hamlin, C. M. (2019). Francisco de Imperial “leyendo” la *Commedia*: el *Dezir a las siete virtudes* y su legado (meta)poético y político, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 37, 199-225.

¹ IIBICRIT-Secrit (CONICET) / Universidad de Buenos Aires
cinhamlin@gmail.com

El *Dezir a las siete virtudes* (1407), en palabras de Morreale, “marca un hito en la historia de la literatura española, por su novedad temática y formal” (1967: 278). Beltrán señala, asimismo, que el *Dezir* representa la “piedra fundacional” (2009: 51) de las microcomedias del siglo XV: es gracias a él que se introduce en Castilla la alegoría dantesca y se delimitan las características principales de los decires narrativos en coplas de arte mayor que Santillana y la escuela alegórico-dantesca que él inaugura llevarán a su cumbre. En efecto, con *Imperial* se impulsa una gran novedad poética, pues con él arrancan usos artísticos que estarán vigentes en todo el Cuatrocientos gracias al empleo que de ellos hizo Santillana, desde los motivos dantescos (el viaje, el guía) hasta el estilo (los símiles, las reminiscencias clásicas), los calcos léxicos, etc.

Nuestro propósito aquí es detenernos en dos características particulares del texto de *Imperial* que no suelen tenerse en cuenta a la hora de definir el texto como “piedra fundacional” y que, sin embargo, son fundamentales para comprender tanto la poética de su principal continuador, el Marqués de Santillana, como el rumbo que toma la escuela alegórico-dantesca. Nos referimos, por un lado, al entramado metapoético de este nuevo viaje alegórico, que se configura sobre todo mediante la técnica de la *mise en abyme*, gracias al cual el poema se presenta a sí mismo como una lectura del texto dantesco. En uno de nuestros últimos trabajos hemos analizado como una característica especial de los decires de Santillana su particular interés por la reflexión metapoética, que supera con creces al que se puede encontrar desperdigado en los miles de versos de la *Commedia* (Hamlin, 2015 y 2018). Desde nuestra perspectiva, es el *Dezir a las siete virtudes* (*DSV*) de *Imperial* el eslabón fundamental que permite explicar tal interés de Santillana. Intentaremos demostrar, pues, cómo la reflexión metapoética no es sólo una característica más del *DSV*, sino que abarca diversos niveles del texto, postulándose como uno de los objetos del decir. Por el otro, nos referimos también a su entramado alegórico-político que, inspirado en el formato profético-alegórico dantesco caracterizado por la *obscuritas*, permite sin embargo anclar la nueva ficción en el contexto histórico-político castellano del siglo XV, del cual, en tanto noble sevillano, *Imperial* participó activamente. La inclusión de referencias histórico-políticas a través del formato alegórico y/o profético será, de hecho, una de las características principales de los decires alegóricos mayores que responden a la escuela alegórico-dantesca, cuyos textos más representativos son la *Comedieta de Ponza* de Santillana y el *Laberinto de Fortuna* de Mena.

En este sentido, resulta necesario hacer una aclaración metodológica. Dentro de la clasificación general de poemas dantescos o “microcomedias” (Morreale, 1967: 280) podrían entrar también los “infiernos de amor”, subgénero amatorio de desarrollo independiente que se aleja en realidad de las características más comunes de los decires de la escuela alegórica dantesca utilizando, entre otras diferencias, el verso de arte menor². Más allá de los continuadores inmediatos y coetáneos de *Imperial*

² Este subgénero amatorio, derivado de *El sueño* y el *Infierno de los enamorados* de Santillana, también conocido como “infiernos de amor”, según Pérez Priego, “tuvo una larga descendencia en la poesía cancioneril” (Pérez Priego, 2004: 71). Son poemas de arte menor, en octosílabos, que siguen de cerca el formato dantesco (el extravío en la selva, la interposición de animales salvajes, el encuentro con el guía o consejero, el viaje alegórico), especialmente el canto V del *Infierno*, pues su temática es eminentemente amorosa: los castigos de amor y el análisis del sentimiento. Aunque Fernández Escalona (1993: 196) los ubica dentro del género de “comedia dantesca” sin hacer salvedad, este subgénero amatorio es una innovación propia de Santillana y se aleja bastante de los decires que entroncan más directamente con el *DSV* de *Imperial* —en contenido, estructura y funcionalidad histórico-política— y responden tradicionalmente a la nomenclatura de “escuela alegórico-dantesca”.

(Ruy Páez de Rivera y Diego de Valencia) cuyos poemas dantescos se ciñen al formato y estructura del sevillano, a partir de Santillana los decires alegóricos se diversifican según utilicen el arte mayor o el menor. En este estudio en particular, entonces, al referirnos a los poemas de la escuela alegórico-dantesca estaremos haciendo alusión a los decires narrativos que conforman el subgénero principal de esta escuela, subgénero que podemos denominar político-moral pues sus textos, generalmente en arte mayor, bajo un ropaje moral-religioso (vicios-virtudes), se caracterizan por su marcada funcionalidad encomiástica e histórico-política. A su vez, de acuerdo a cuánto se acentúe una u otra funcionalidad, estos decires podrían agruparse según dos tendencias, cuya descripción resultará útil para comprender mejor la influencia de Imperial en el desarrollo de esta escuela:

1-Tendencia encomiástica, derivada de la *Defunssion de Don Enrique*: se trata de textos encomiásticos (plantos, coronaciones, defunciones y/o triunfos) en relación a un poeta o un noble que suelen comenzar con el extravío del poeta seguido de un viaje alegórico, generalmente un ascenso, en el que hacen un uso extensivo de elementos del *Purgatorio* y/o el *Paraíso*, e incorporan breves referencias a acontecimientos históricos. Moreno Hernández al referirse a este tipo de textos los denomina “alegoría encomiástica” pues en ellos, según él “[se] describe un mundo idealizado en torno a un personaje coetáneo propuesto como modelo de actuación para el futuro” (2008: 25). A modo de ejemplo mencionemos la *Coronación del Marqués de Santillana* de Juan de Mena y el *Triunfo del Marqués de Santillana* de Diego de Burgos.

2-Tendencia historiográfica que deriva del *Laberinto* y, en menor medida, de la *Comedieta* y tiene su auge a fin de siglo con los Reyes Católicos. En estos decires el esquema dantesco de la visión/viaje con un guía tiene una realización más total (Pérez Priego, 1978: 158), pues por un lado el recorrido involucra diversas zonas o estratificaciones que emulan los círculos, cornisas y cielos dantescos y, por otro, junto a las personificaciones alegóricas, se incorporan también numerosos personajes coetáneos o del pasado inmediato. Mientras conservan una finalidad panegírica, ocupa en estos textos un lugar más primordial la narración de eventos históricos con un fin ideológico-político (legitimación y/o fortalecimiento monárquico o de una personalidad política), el cual será acentuado también gracias al recurso dantesco de la profecía política. Mencionemos como ejemplo *El Panegírico de la Reina doña Isabel* y *El panegírico al arzobispo Carrillo* de Diego Guillén de Ávila y *El Triunfo de la fama* de Encina³.

El estudio de ambos aspectos, el metapoético y el político, nos permitirá definir más fehacientemente los objetivos de Imperial a la hora de introducir la materia dantesca en la Península y el tipo de lectura a la que invita, a la vez que comprender mejor el rumbo que seguirán las micro-comedias dantescas.

³ Este particular subgrupo de poemas dantescos suele incluirse dentro del subgénero poético conocido como “historiografía en verso” (Cátedra, 1989) o “poemas historiográficos” (Conde, 2016) junto a textos más estrictamente historiográficos como *La consolatoria de Castilla* de Juan de Barba y *La Historia Partenopea* de Alfonso Fernández que, compartiendo la misma funcionalidad ideológico-política y el uso del arte mayor, prescinden del marco alegórico dantesco. Igualmente presentan ciertas reminiscencias dantescas (en lo formal y lo estilístico), hacen usos puntuales de la forma alegórica como la irrupción de personificaciones o figuras alegóricas dentro del hilo histórico del relato y utilizan el recurso profecía política y panegírica. Para más precisiones véase también Conde (1995).

1. El sueño como puesta en abismo

Comencemos señalando que este *Dezir* representa la obra de mayor inspiración dantesca de Imperial, a tal punto que parte de la crítica la ha menospreciado como “imitación” de la *Commedia* aduciendo la enorme cantidad de versos (aprox. 50 de 450) que se presentan como traducción literal de los de Dante⁴. Resumamos brevemente su contenido: el yo-personaje se encuentra cerca de una fuente y es inundado por un sueño/visión de un jardín cercado y rodeado de un arroyo (figuración del Edén o Paraíso terrestre), donde entra y se encuentra con un hombre cuya descripción es una síntesis entre Catón (primer guardián del *Purgatorio*), con su barba y cabello blanco, y el ángel situado a la puerta del *Purgatorio* (*Purg.* IX), de donde se extrae la descripción de las vestiduras (vv. 115-6). Asimismo, porta en su cabeza una corona de laureles, es decir, se presenta como poeta laureado. Este hombre trae consigo un libro “escrito todo con oro muy fino” (102) que comenzaba “En medio del camino” (103)⁵. Dante, entonces, pasa a ser personaje del texto, específicamente asume la función del guía, y no se lo nombra, sino que se lo presenta con su libro y el famoso primer verso, escena que se construye con reminiscencias a aquella en la que Virgilio se presenta ante Dante como el poeta que cantó sobre Eneas (*Inf.* I, 73-6). Luego lo guía por un camino de rosales para que vea a las siete estrellas/mujeres que representan a las siete virtudes y, a modo de contraparte estructural, se describen las siete serpientes, siete vicios que amenazan Castilla, lo cual da pie para introducir aquí una invectiva a la ciudad de Sevilla, construida casi como un calco a las de Florencia. Y luego, también a la manera dantesca, sobreviene la profecía de un “mozuelo” que pondrá la ciudad en orden y finalmente, luego de escuchar el canto que le ofrecen a María las rosas del Santo rosal —que el Dante guía aclara que son querubines y santos—, el sol le pega en la cabeza y el yo-poeta se despierta con el libro de Dante en manos “en el capítulo que la uirgen salua” (464), es decir, en el canto en el que se saluda a la Virgen: referencia a la oración de San Bernardo del canto XXXIII del *Paraíso*⁶. El término “capítulo” es de por sí elocuente, pues pese a que sea “canto” el término elegido por Dante para referirse a las divisiones dentro de las cánticas, es el que usan los comentaristas dantescos del s. XIV, así como el que aparece en 22 de los manuscritos dantescos (Masson de Gómez, 1972: 422). Su libro se encuentra abierto en el exacto lugar textual donde terminó su viaje alegórico: el canto de un santo, en este caso, el de San Bernardo a la Virgen. En este sentido, estos versos finales avalan la interpretación de que toda esta visión es una lectura disparada por la *Commedia* (y que la sigue de cerca: comienza con los versos “en medio del camino” y termina con la oración de Bernardo).

Asimismo, si notamos las diferencias estructurales, concluiremos que el viaje onírico de Imperial no es más que una *mise en abyme*. El *DSV* comienza, a la manera dantesca, con un yo-narrador que presenta las coordenadas espacio-temporales en las que comienza la acción: alude a su edad —“non avn en el sommo” (8) que se opone a “*nel mezzo*” (I, 1)⁷—, a la posición del planeta que indica que todo se desarrolla

⁴ Véase Farinelli (1922: 36), Post (1915: 187) y más recientemente Place (1946; 1956).

⁵ De aquí en más para el *Dezir* trabajaremos con la edición de Margherita Morreale (2006 [1967]). Consignaremos el número de verso entre paréntesis.

⁶ Esta es la interpretación más avalada por la crítica. Véase Masson de Gómez (1972: 414-5), y también Woodford (1954: 294), Dutton (1993: 318) y Brownlee (1998: 78).

⁷ Seguimos de aquí en más el texto crítico de la *Commedia* de Gergio Petrocchi (1994).

al alba, también indica que está en un prado verde (en el que aflora un rosal) donde se acerca a una fuente a lavarse la cara. Luego señala:

E ansý andando vónome a essa ora
vn grave suenno, maguer non dormía,
mas contenplando la mi fantasía
en lo que el alma dulçe assabora. (13-16)

A continuación tendremos otro típico elemento dantesco: la invocación (a las Musas o a alguna variante) en la que se pide estar a la altura de la empresa poética —en este caso es doble, dirigida a Sumo Apolo y a la Suma Luz— y ocupa tres estrofas en las que calca y refunde dos invocaciones diversas, las de *Paraíso* I y *Paraíso* 33. Nos detendremos en su análisis más adelante. Inmediatamente después de la invocación comienza el relato onírico en sí, ya en la copla 6: el yo-protagonista señala que “en suenno [...] veýa cuatro çercos” (41-2) y que se topa con un arroyo (51) para luego advertir que “bien assí se mostró en aquella ora/ vn ver incrédulo e fermoso” (57-8). Ahora bien, en la *Commedia* las invocaciones tienen la funcionalidad principal tanto de abrir y cerrar cánticas, es decir, inaugurar y cerrar una sección textual indicando un cambio temático y/o estructural, así como de señalar la dificultad que le presenta la materia a narrar⁸. Teniendo en cuenta que nuestro *Dezir* es una “microcomedia”, como señaló Morreale (1967: 280), esa secuencia de presentación del yo-poeta, el cronotopos, la invocación y luego el comienzo de la visión onírica-viaje parecería reproducir en pocas coplas la estructura del Canto I —introducción a toda la obra, en la que se presenta al yo-personaje, tiempo y espacio— y el II —invocación y comienzo del viaje—. Sin embargo, hay una diferencia fundamental, pues en la *Commedia* la naturaleza de lo relatado no cambia entre un canto y el otro (sólo el escenario). En efecto, la ficción que se relata se presenta como real y autobiográfica, desde el principio hasta el final. Singleton, en una de sus más famosas afirmaciones al respecto, señala que la mayor ficción que realiza Dante es presentar su texto como no-ficción⁹. En el caso del *Dezir*, en cambio, la acción relatada en las dos primeras estrofas presenta estas mismas características, pero la invocación (pospuesta a la copla 3) sirve, en cambio, para introducir otra sección textual, la del sueño, que el poeta caracteriza como “fantasía” (15) y, luego, como “un ver incrédulo y fermoso” (58). Dentro de la realidad figurada por el *Dezir* —el alba, el prado verde, el rosal, la fuente que permite lavarse la cara, etc.¹⁰— se introduce otro nivel de realidad, la no-realidad de la visión onírica, y es esa “ficción” que se intentará relatar la que exige una correspondiente invocación a las Musas. Si recordamos cómo finaliza el decir (el protagonista despierta y tiene la *Commedia* entre sus manos) concluimos que el sueño no es otra cosa que una ficción dentro de la ficción, una puesta en abismo, presentada dentro de la

⁸ Tenemos las de *Infierno* II —el canto I es la introducción general a toda la obra— y XXXII, *Purgatorio* I y XXIX —antes del ingreso al Paraíso Terrenal—, y *Paraíso* I y XXXIII. Véase Fabbri (1910).

⁹ “The fiction of the Divine Comedy is that it is not a fiction” (Singleton, 1954: 62).

¹⁰ Aclaremos que, aunque se presente como autobiográfica, la realidad figurada por el DSV se describe a través de esta serie de motivos tópicos altamente codificados dentro de la poesía amorosa y alegórica. Por este motivo la crítica ha planteado la posible influencia de la tradición lírica alegórica francesa del *Roman de la Rose* (Sanvisenti, 1902: 71; Farinelli, 1922: 36; Place, 1946:462), la cual de hecho influye a Dante en la *Commedia*. Sin embargo, estos motivos del *locus amoenus*, la visión y el peregrinaje amoroso tienen también un precedente en la tradición castellana en la *Razón de amor*.

realidad figurada del poema como el producto de una lectura de la *Commedia*, que procede por medio de variaciones e inversiones respecto del modelo.

Resulta interesante mencionar que dentro de estas variaciones la más común es la de la fundición o síntesis de elementos extraídos de secciones diversas de la *Commedia*, mecanismo que opera en los distintos niveles del relato: lo vimos en la descripción de Dante-guía, también lo veremos en la construcción de la invocación, en la estructura del espacio (Paraíso Terrestre/Empíreo), etc. Más allá de que sea un procedimiento típico de la literatura en segundo grado, esta asociación y fundición de elementos diversos y extraños es también una de las características típicas del funcionamiento del sueño humano. Señala Hieatt (1967: 11): “*The dream [...] seems frequently to be used as a unifying device, tying together seemingly unrelated material by means of the sort of association and transformation typical of dreams*”. Así, el sueño es el “artefacto literario” (Goldberg, 1983) más adecuado que ofrece la tradición para el tipo de reescritura que intenta acometer Imperial, al permitirle justificar narrativa y realísticamente —pues en su ficción el sueño es provocado por su lectura de la *Commedia*— a través de esa estructura narrativa caprichosa de los sueños, la selección también aparentemente caprichosa de motivos y pasajes dantescos y su particular refundición.

2. El entramado metapoético (o el sueño como lectura y reescritura)

Nos dedicaremos ahora a ir enumerando y analizando en orden algunas de las diferencias respecto del modelo que admiten una interpretación metapoética. En principio, la doble invocación del comienzo (cc. 3 a 5), reelaboración cuasi-literal de las de *Paraíso I* y *XXXIII*, se construye a través de este mecanismo de asociación y fundición onírica recién discutido, pues en dos estrofas reenvía al principio y final del hipotexto del que el texto surge, representando, según Brownlee (1998: 65) un juego de discontinuidad propio de la literatura en segundo grado. Presenta, a su vez, variantes elocuentes respecto de la fuente dantesca. En *Par. I*, 13-21 Dante poeta invoca a Apolo, solicitándole ayuda e inspiración para narrar su visión. La primera de las súplicas que conforman la invocación será que lo convierta en vaso (“*fammi del tuo valor sì fatto vaso*”, 14)¹¹, referencia implícita al “vaso de elección” de *Inf. II*, 28 con el que se alude a San Pablo a través del epíteto utilizado en los *Hechos de los Apóstoles* (9, 15). Dante, por tanto, pide ser un nuevo Pablo, quien, como se narra en *Corintios 12*, 1-6, fue arrebatado al tercer cielo y sería, por tanto, su inmediato precursor en semejante viaje celestial. Imperial en su reelaboración también pide ayuda e inspiración, traduciendo casi literalmente los versos dantescos 13 y 19-21, de modo que “del ver non sea al dezir defyrençia” (v. 19). Sin embargo, toda esta primera súplica y la referencia al “vaso” de San Pablo (14-5) se omite, pues su visión es de otro tipo: el objeto de su viaje no será divino¹². La desacralización es, de hecho, una de las características principales de la reelaboración a la que Imperial somete ciertos pasajes dantescos, como analizaremos en breve, por ejemplo, para el caso de Lía. En cuanto a la segunda parte de la doble invocación, reza así:

¹¹ Seguimos de aquí en más el texto crítico de la *Commedia* de Gergio Petrocchi (1994).

¹² Para un análisis más profundo de la reescritura de la invocación dantesca en Imperial véase Brownlee (1998: 63-4).

O suma luz, que tanto te alçaste
 del conçepto mortal, a mi memoria
 representa vn poco lo que me mostraste,
 e faz mi lengua tanto meritoria
 que **vna çentella** sol de la tu gloria
 pueda **mostrar al pueblo presente**,
 e quiçá después algunt grant prudente
 la ençenderá en más alta estoria
 Ca **assy como de poca çentella**
 algunas vezes segunda grant fuego
 quiçá segundará deste suenno estrella
 que luzirá en Castilla con mi ruego
 Alguno lo terrná luego a grant juego
 que le prouechará sy bien lo rremira.
 (25-38)

*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;
 ché, per tornare alquanto a mia memoria
 e per sonare un poco in questi versi,
 più si conceperà di tua vittoria.*
 (Par. XXXIII, 67-75)

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

Como resulta evidente del cotejo con la invocación dantesca de *Par. XXXIII, 67-76*, los primeros cinco versos de *Imperial* representan una traducción *ad verbum* de las dos primeras *terzine*. La variación incorporada a partir del último verso de la segunda *terzina*, sin embargo, implica un cambio sustancial en el sentido. Mientras Dante solicita una “*favilla*” (una centella, chispa, rayo) de la luz divina (conocimiento) para dejarle a la “*futura gente*”, el futuro lector, una prueba de la “victoria” del conocimiento, *Imperial* transforma el contenido del v. 72 y lo reemplaza por otro tipo de destinatario: el “pueblo presente”, es decir, los lectores contemporáneos. Además, en los dos versos siguientes, agregados respecto del hipotexto, singulariza a un posible destinatario ideal: “algún gran prudente” que “encienda” esta “çentella” y la vuelva más grande “estoria”. Recordemos, como señala Brownlee (1998: 65-6), que este término en la Edad Media designaba tanto alegoría, como historia y ficción¹³. Más allá del tópico de la *captatio benevolentiae* evidente, el poeta aquí admite la posibilidad de que su texto sufra no tanto una “enmienda” sino una reescritura, reescritura superadora (“más alta estoria”, “gran fuego”) y con esto explícita, como señala Brownlee (1998: 66), la dinámica de la intertextualidad que es la base de su propio texto. Volveremos sobre la interpretación de estos versos al final de nuestro trabajo.

Esta dinámica se acentúa en los versos subsiguientes (“Ca assy como de poca **çentella**/ algunas veces segunda gran fuego”, 33-4) en los que *Imperial* vuelve a retomar la invocación a Apolo de *Par. I*, específicamente su segunda parte¹⁴, al traducir por medio de una *amplificatio* el verso “*poca favilla gran fiamma seconda*” (34). Esta imagen está estrechamente ligada, en esa unidad lógico sintáctica que representan las *terzine* dantescas, a los versos subsiguientes (vv. 35-6) que funcionan a modo de glosa explicitando la *captatio benevolentiae*¹⁵: tal vez

¹³ Corominas (1980: 370), en su *Diccionario Crítico Etimológico* (s.v. estoria) señala: “sabido es que la forma semi-vulgarizada estoria es frecuentísima y aun normal en la Edad Media [...]. A menudo tiene el sentido de ‘cuento, narración imaginativa’”.

¹⁴ La invocación n° 5 (de las nueve) ocupa los vv. 13-36 y se divide en dos partes encabezadas por los vocativos “*o buono Apollo*” y “*o divina virtù*” (22).

¹⁵ Respecto de la unidad lógica de las *terzine* véase de Rosa y Sangirardi (1996: 253). La *terzina* en cuestión reza: “*Poca favilla gran fiamma seconda:/ forse di retro da me con miglior voci/si pregherà perché Cirra risponda*” (*Par. I, 34-6*).

vengan después mejores voces (*miglior voci*) a invocar/rezar a Apolo (*Cirra*). El poeta Dante admite, aunque con una “*attenuazione di modestia*” (Chiavacci Leonardi, 1991: 36) que su voz puede funcionar como “*poca favilla*” e inducir a otras “mejores” a superarlo. Volviendo al *DSV*, la incorporación de este verso aquí, que reenvía enseguida a la particular connotación del texto fuente, redundante en un juego dialógico muy interesante, pues la de Imperial es una “voz” disparada directamente de la *Commedia* y que, además, comienza su texto invocando a Apolo. De esta manera, Imperial legitima su reescritura del texto dantesco remitiendo a la propia voz de Dante a modo de aval. Al mismo tiempo, aludía a su *Dezir* como una posible nueva “centella” de más “alta estoria”, es decir, otro eslabón dentro de una posible cadena de reescrituras: la dinámica de intertextualidad se hace evidente.

Asimismo, incorpora en esta invocación el objetivo político-moral de su texto-centella: lograr que una estrella (cuyo significado alegórico —la justicia— se revelará luego en el sueño) brille en Castilla (“quicá segundará deste suenno estrella/ que luzirá en Castilla con mi ruego”, 35-6). Su reescritura, por tanto, está redirigida de manera explícita al contexto inmediato castellano. Por tanto, mientras expone la dinámica de construcción de su texto en dependencia con la *Commedia* —a través de versos-calco, reminiscencias y juegos—, se distancia explícitamente del hipotexto tanto en la definición del receptor ideal, como en sus objetivos político-morales específicos.

Volvamos al sueño en sí. Luego de su encuentro, el guía lo toma de la mano y van ingresando por el jardín de rosales, mientras escuchan voces angelicales que se presentan como “mussicado canto”, de las cuales se cita en latín, a la manera dantesca, algunos versos: “*manet in caritate*” (129), “*credo in Deum*” (130), etc. Aclara, también, que “en otra parte [...] cantauan manso cantares morales” (134), verso en el cual, según Morreale (1967: 276) podría “verse pluralizada su propia obra”, en cuanto que el *Dezir* sería también un “cantar moral”. Antes de referirnos a la funcionalidad de los “cantos” que se escuchan, nos interesa detenernos en el pasaje inmediato, el único encuentro de tipo dantesco (más allá de aquel con el guía) de todo el relato onírico: el encuentro con Lía, que sigue de cerca el correspondiente pasaje de la fuente, aunque con variaciones también elocuentes. Se trata de *Purgatorio* XXVII, 91-108: Dante apenas ha cruzado el muro que separa las cornisas del Purgatorio del Paraíso Terrenal y sufre un sueño profético donde ve a una joven juntando flores. Al dirigirse a Dante-personaje esta joven se presenta como Lía, le explica que hace una guirnalda para adornarse y verse bella frente al “*specchio*” (espejo) y dice tener una hermana llamada Raquel que, en cambio, está todo el día sentada para no dejar nunca de contemplar su espejo (*miraglia*). Ambas hermanas simbolizan, según la tradición patrística, la vida activa y la contemplativa, es decir, los dos tipos de felicidad terrena. Según Dante en el *Convivio* (IV, xvii, 10-12), mientras la vida activa es una felicidad “buena”, la vida contemplativa representa la felicidad “óptima” pues prefigura la felicidad celeste que obtendremos al contemplar directamente el rostro divino (mientras aquí en la tierra sólo contemplamos su “espejo”, I *Cor.* 13, 12). En este pasaje en particular, Lía representa la perfección de vida activa conseguida por Dante en su viaje a través del Infierno y el Purgatorio, perfección que lo predispone para la vida contemplativa que comenzará ahora en el Edén, la cual Lía le anuncia al mencionarle a Raquel (Fosca, 2009). Transcribimos aquí las *terzine* de Dante y la versión de Imperial:

*Giovane e bella in sogno mi pareo
 donna vedere andar per una landa
 cogliendo fiori; e cantando dicea:
 ‘Sappia qualunque il mio nome dimanda
 ch’i’ mi son Lia, e vo movendo intorno
 le belle mani a farmi una ghirlanda.
 Per piacermi a lo specchio, qui m’addorno;
 ma mia suora Rachel mai non si smaga
 dal suo miraglio, e siede tutto giorno.
 Ell’è d’i suoi belli occhi veder vaga
 com’io de l’addornarmi con le mani;
 lei lo vedere, e me l’ovrare appaga’.*
 (Purg. XXVII, 97-108)

E anssý andando por entre los rrossales
 oý una boz, e **cantando dezía**:
 –Qualquier que mi nonbre demanda
 ssepa por çierto que me llaman Lýa
 e cojo flores por fazer guirnalda
 como costunbro al alua del dýa.–
 Aquesto oyendo díxome mi guía:
 –Creo que duermes o estás oçioso
 ¿Non oyes Lýa **con canto graçioso**
 que destas flores ssu guirlanda lýa?
 Dixe: –non duermo– Pues por qué tan mudo
 atanto syn fablar as ya andado?
 (135-146)

Según la opinión más avalada por la crítica, la Lía de Imperial representa aquí también la vida activa en su lucha con el pecado, representado más adelante en las sierpes que acechan Sevilla. Luego de cotejar la reelaboración de este pasaje con su fuente, sin embargo, nos atrevemos a proponer aquí otra posible interpretación de esta figura, que de ninguna manera se opone a la ya mencionada sino que la complementa. Un cotejo minucioso revela que el pasaje castellano presenta versos que son prácticamente calcos enteros (vv. 136-9 de los dantescos 99-102), pero también contiene variantes significativas. En primer lugar, en el *Dezir* no es ya Lýa la que pasea por el prado, como en el texto dantesco (v. 98), sino el yo-protagonista Imperial, quien en ese momento escucha la voz de esta mujer cantando. Asimismo, la acción de “coger flores” aparecía relatada por Dante como parte de su visión onírica (97-99) y en su “canto” Lýa sólo confesaba recogerlas para hacer una guirnalda (100-2). En el caso del *DSV*, el narrador no la describe ni paseando ni juntando flores, sino que todo su accionar aparece relatado por ella misma en el interior de su discurso referido. Es decir, Lýa no es representada haciendo o actuando sino diciendo que hace (según señala Dante-guía con un “canto grazioso”, 143). Si según la tradición, entonces, Lýa es la representación de la “vida activa”, aquí Imperial iguala “vida activa” no a un hacer que se represente, sino al decir (cantado, pues ella “cantando dezía”, 136): a un decir poético. A su vez, no sólo se omite la mención a Raquel (104) y la importancia que la contemplación tiene en el viaje dantesco, sino que también se omite el para qué hacía la guirnalda la Lýa original: para adornarse con esas flores —representación de las virtudes y buenas obras (Fosca, 2009)— frente al “espejo” de Dios (103). Este “objeto estético”, este adorno, creado por la Lýa de Imperial parecería tener, entonces, un fin en sí mismo, con lo cual se desacraliza la acción estética dantesca. Notemos que en la estrofa subsiguiente tendremos la visión de las virtudes, cuyas doncellas-rayos (i.e. virtudes derivadas) aparecen coronadas de guiraldas (“e las donzellas guiraldas traýan”, v. 160). Aunque el texto no lo explicita, se insinúa que ese accionar “estético” de Lýa (que a su vez es referido en el interior de un decir cantado), tiene el fin de “adornar” o “ensalzar” las virtudes, es decir, reproduce a nivel micro la misma finalidad de todo el *Dezir a las siete virtudes*.

En cuanto termina la intervención cantada de Lýa, Dante-guía le profiere a Imperial un reproche —“creo que duermes o estás oçioso” (142)— al que él responde con un tajante “non duermo” (145). En relación al hipotexto dantesco, en el cual como dijimos la visión de Lýa forma parte de un sueño del Dante-protagonista, el “non duermo” al culminar este pasaje funciona a modo de guiño para acentuar la distancia con la fuente: el poeta-

protagonista de este viaje onírico —segundo grado de ficción— no está dormido y, por tanto, esta visión de Lía no es, como lo era en la *Commedia*, un sueño. En otras palabras, lo que sí se presentaba como un sueño, una no-realidad dentro de la realidad figurada del poema dantesco, acá pasa a ser una realidad figurada dentro de esa no-realidad del sueño representado en el *Dezir*. Y si en el caso dantesco era un “sueño insertado” con significado profético, acá el pasaje de Lía se transforma en “canto” insertado, pues toda su participación es un “decir cantando”. En términos globales, el *DSV* relata cómo un poeta se duerme y sueña una ficción que es una lectura del viaje-dantesco, ficción donde oye una “canción” que es, a su vez, la reelaboración, la reescritura del “sueño” inserto dantesco. Vemos, pues, cómo el sueño es el artefacto literario que le permite a Imperial evidenciar y desplegar un juego de reescrituras. Asimismo, el “canto” de Lía posee las características de una puesta en abismo (dentro de la puesta en abismo que ya era el sueño) que ejemplifica a nivel micro-textual lo que está haciendo el poeta a nivel macro-textual. Dante-guía además, refiere al decir de Lía como “canto grazioso”: la “gracia” de hecho, es una de las cualidades que según el prólogo del *Cancionero de Baena* (donde el *DSV* está inserto) tiene que tener tanto el poeta como su obra poética y se relaciona ya sea con una “gracia infusa” por la divinidad, sea con una virtud poética y cortesana (Abeledo, 2009: 18). Lía es, pues, una figura de poeta-cantor que, en ese procedimiento típicamente dantesco, no es más que un alter-ego del poeta-protagonista.

Asimismo, el contenido del reproche de Dante-guía a Imperial (“creo que duermes o estás ocioso”) resulta también interesante pues, en el contexto de la representación de la vida activa (Lía), el término “ocioso” es altamente connotativo. En efecto, el debate del *Trecento* y *Quattrocento* en torno a la oposición vida contemplativa/ vida activa está basado en el famoso binomio ciceroniano *otium/negotium*. Permítasenos un breve *excursus* al respecto. La vida contemplativa era concebida como ocio, pero de acuerdo con el tópico del *otium honestum*, es decir, el *otium* como *negotium* literario: para Cicerón el *otium* “corresponde a la noción de ‘actividad literaria’, ejercida en los ratos libres que le dejaban sus ocupaciones públicas” (Morrás, 1993: 116). Frente a la postura de Petrarca, que desdeña la vida activa y defiende una vida preminentemente contemplativa basada en el ocio como *negotium* literario, los primeros humanistas italianos (Salutati y sus discípulos) ya no perciben una y otra vida como contrapuestas sino como complementarias pues, siguiendo a Cicerón, ven al ocio literario como un paso previo para la vida activa, vida civil en la que ponen su énfasis¹⁶. Como señala Morrás (1993: 115), las peculiaridades del Humanismo peninsular, que tienen origen en la paradoja de que el ambiente intelectual y las aspiraciones literarias florecieron justamente entre los miembros de la nobleza, determinan el acento diferente que se le da a este tópico en Castilla, que será retomado y reelaborado según el esquema de las armas y las letras, esto es, la polémica en torno a la dedicación a la actividad literaria por parte del estamento caballeresco¹⁷.

¹⁶ Para una introducción al tema vida activa/vida contemplativa en el Renacimiento Italiano resulta de mucha utilidad el trabajo de Kristeller (1985). Consúltese también Lombardo (1982) y Bonnel (1966).

¹⁷ Aclaremos, igualmente, que el debate vida activa-contemplativa tenía ya una tradición en España, como se ve en la obra de Don Juan Manuel. Sin embargo, como señala Valero Moreno (2015: 47), la *quaestio* en el Trecentos estaba todavía planteada desde el punto de vista de la exégesis bíblica (es decir, donde ambos tipos de vida están especializados en el estado religioso) y recién en el Cuatrocientos gracias a las influencias del humanismo italiano “la *quaestio generalis* sobre la vida activa y la contemplativa toma una orientación filosófico-política más acentuada, sin que el modelo evangélico y exegético quede, con todo, inactivo” (2015: 48). Para el caso del tópico en Don Juan Manuel y su relación con la exégesis patrística consúltese Biglieri (1973).

En efecto, durante el siglo XV castellano la unión de las armas y las letras deviene progresivamente un ideal, que va a ser encarnado por personajes como Villena o Santillana y, como aclara Weiss (2005: 507), determinará todo el pensamiento literario del período: “*the union of active and contemplative lives embodied by the literate militares viri (the theme armas y letras) clearly provides the framework for a substantial portion of the literary thought before the final decades of the fifteenth century*”. Frente a este panorama, un importante sector —tanto del clero como de la misma nobleza¹⁸— objetaba el compromiso al estudio y quehacer literario por parte de la clase caballeresca, considerando esta conjunción de las armas y las letras como “profesionalmente arriesgad[a] y socialmente indeseable” (Russel, 1978: 209), sólo aceptando el ejercicio de la pluma como divertimento cortesano en momentos de ocio. Una de las primeras reelaboraciones del concepto de “ocio literario” en el Cuatrocientos castellano, señala Morrás, es la de Cartagena, que en su *Epistola* al conde de Haro (1440) defiende en cierta medida el ideal de unión de armas y letras utilizando el tópico ciceroniano del ‘*occium honestum*’ para referir elogios a “aque-llos nobles que en medio de ocupaciones militares y políticas todavía son capaces de encontrar tiempo para el estudio” (1993: 117). El objetivo de Cartagena, continúa Morrás, es el inverso a los humanistas italianos, es decir, no es “espolpear a la participación en la vida pública”, sino “recordar a los que ya lo hacen que el estudio y la actividad literaria que se cultiva en los ratos de ocio no es un demérito ni un obstáculo para la vida activa” (117)¹⁹. Dicho esto, veamos el giro particular con el que Imperial, varios años antes que Cartagena, se posiciona implícitamente, es decir, a través de su figuración ficcional, en este debate.

Frente al reproche de Dante-guía de que “duerme o está ocioso” escuchando el canto de Lía, el personaje se distanciaba con el “no duermo” a lo que Dante retrucaba “pues porqué tan mudo/ atanto syn fablar?” (145-6). El razonamiento silogístico detrás del reproche y la posterior pregunta (que se puede parafrasear “si estás mudo, es porque estás ocioso”) revela, en realidad, la estrecha relación que se establece entre mudez y ocio. La “mudez” y el “sin fablar” se presentan, pues, como características primordiales del ocio y, al mismo tiempo, son acciones antinómicas a las realizadas por Lía —el “fablar” y “dezir cantando”—. De esta manera, se configura al ocio como la contraparte de la vida activa que ella representa. Ocio y vida activa aparecen como dicotómicos igual que en la tradición aunque se produce, sin embargo, un desplazamiento interesante: la actividad literaria (o artística en general pues, además del decir cantado, sabemos que Lía confecciona un objeto estético-guinalda) no es aquí característica propia del *otium* o la vida contemplativa, como era para la tradición y será para Cartagena, sino la acción con la que se caracteriza a la vida activa. Imperial así se posiciona frente al debate de las armas y las letras, proponiendo como representante de la vida activa a una figura de poeta. A su vez, al deshacerse de la

¹⁸ Según Round no era claro si los detractores de la dedicación al estudio de la clase caballeresca eran nobles o clérigos (1962: 208 y 214). Lawrance (1991), en cambio, puntualiza cómo a medida que avanza el siglo XV la tensión se da sobre todo entre los “letrados profesionales”, esto es, clérigos de formación escolar que defienden la práctica literaria como un ámbito privativo del clero y los “amateurs cultos y liberales”, los nuevos escritores y lectores nobles.

¹⁹ La mayoría de las numerosas formulaciones que durante el siglo XV se relacionan al “ocio literario”, contemplando al saber y la literatura como un descanso de las tareas cotidianas y no parte de un quehacer profesional, “proceden de hombres que si bien ejercían de soldados o estadistas eran también literatos” (Morrás, 1993: 116). Pueden consultarse ejemplos en Lawrance (1985).

relación ocio-actividad literaria y presentarlos como opuestos —y al ocio como eminentemente negativo— responde a los que objetaban el compromiso al estudio de las letras y lo reducían a un divertimento en tiempo de ociosidad²⁰. Asimismo, la omisión del personaje de Raquel respecto de la fuente resulta altamente funcional dentro de esta formulación pues, más allá de contribuir a la desacralización del viaje onírico de Imperial, le permite deshacerse de la dicotomía vida activa/contemplativa y concentrar en una sola figura la representación de la vida activa y lo que era la acción característica de la contemplativa. Así, Lía pasa a representar en sí el ideal castellano de unión de ambos tipos de vida. Esta es tal vez una de las primeras elaboraciones (poética y ficcional) del tópico castellano de la unión de las armas y las letras.

Aclaremos, a su vez, que esta figuración en ningún punto expropia a la vida activa de su carga cívica y/o militar (connotaciones ya implicadas dentro del concepto de vida activa), sino que tiene la finalidad de insinuar y acentuar que la actividad poética no tiene por qué concebirse como ligada al ocio, pues puede ser parte de la vida activa y tener incidencia político-social. En efecto, mientras Lía emite ese “decir cantado” acomete otro objeto artístico, la guirnalda, que como dijimos es también la reproducción a nivel micro de la obra artística de Imperial, en tanto que tiene la funcionalidad “estética” de adornar y/o exaltar las virtudes, igual que el mismo *Dezir*. Y al mismo tiempo, la exaltación de las siete virtudes tiene, como veremos en profundidad en el próximo apartado, una finalidad didáctico-política precisa: intenta incidir en el panorama político social. Así, en esta configuración de Lía como representación de la unión vida activa y actividad literaria, de las armas y las letras, Imperial insinúa que la obra poética es otra arma de acción e intervención política. De hecho, una noción similar abandonará Enrique de Villena algunos años después, en su *Arte de Trovar* de 1433: “Tanto es el provecho que viene d’esta doctrina [la gaya ciencia poética] a la vida civil, quitando oçio e ocupando los generosos ingenios en tan honesta investigación, que las otras naciones desearon e procuraron aver entre sí escuela d’esta doctrina” (Cátedra, 1994: 356). Aquí, igual que en sus *Doze trabajos de Hércules* (1417), el ocio se presenta como opuesto a la actividad poética —véase nota 19— y, en cambio, se establece una relación directa entre la poesía y la vida civil. Esta creencia en el valor ético y político de las letras que inunda toda la obra de Villena, y que según señala Weiss (2005: 511) “*helped shape the outlook of such major figures as the Marquis de Santillana and Juan de Mena*”, acaso sea herencia de Imperial²¹.

²⁰ Postura similar presenta Villena en varios pasajes de los *Doze trabajos de Hércules* (c. 1417) —varios años antes de la formulación ciceroniana de Cartagena— donde se encarga de acentuar la connotación negativa del ocio o la “ociosidad”, oponiéndolo a la virtud, al estudio de la “sciencia” y a la figura de Hércules, quien será una de las primeras figuras paradigmáticas de unión de armas y letras (Lawrance, 1986: 71). En el capítulo 7, por ejemplo: “Tal fuego como aquel virtuoso pasado de quien toman exemplo se entiende con la nombradía que dexó de la grand penitencia que fizo y aspereza de vida, arredrando de sí toda ociosidad, que es lugar paludoso o encharcado para tal como esta criar serpiente” (Cátedra, 1994: 54). Respecto de Hércules, en el capítulo 12 dirá: “Este trabajo fue ystoriado a lor y memoria de Hércules a mostrar d’él y deste abto tres cosas notables: la primera, que **jamás no estuvo en ociosidad que es enemiga de virtud** antes **quando no pudo corporalmente por la vejez venida usar de armas** y exterior onde fuera **diese al exercicio uso del entendimiento interior** o de dentro; la segunda, que por el **officio de las armas no menospreció la profundidad de la sciencia** mostrándolo en su vejez el fruto del saber que en su mancebez y juventud sembrado avía” (1994: 105). Los *Doze trabajos* pueden consultarse también online gracias a la edición digital de Soler Sasera (2005).

²¹ Según Weiss (2005: 513) “*his declaration that poetry bestows great benefit upon ‘la vida civil’ reveals how El arte is motivated by the same social concerns that inspired his Aeneid commentary and his earlier exegesis of classical myth*, Los doze trabajos de Hércules. *In this regard Villena may be influenced by Italian civic humanism*”. Sin embargo, esta concepción villenesca eminentemente negativa del ocio no proviene del humanismo

Volviendo al relato, inmediatamente después tendremos el desfile de virtudes y la posterior explicación de las siete serpientes (vicios) que moran en Castilla e impiden que ellas brillen. Como profundizaremos en el siguiente apartado, todo este largo monólogo de Dante-guía culmina con la invectiva a Sevilla y la profecía de la restauración del orden. El diálogo continúa luego brevemente hasta que el protagonista oye “espirar canto/ como de órganos [...] / de cada rosa de aquel rrosal santo;/ tal dulçes boçes nunca cantó aue” (441-4), todos cantos a María. Dijimos ya que la acción más referida en el “decir” es el canto: lo primero que se decía de las dueñas-estrellas (las siete virtudes) es que las primeras continuaban su “cantar santo” (164) y las otras su “moral canto” (165). Los “personajes”, entonces, o cantan o —como los dos protagonistas— “dicen” (dialogan). Recordemos en este punto que, según señala Beltran (2009: 52) “el *dezir* y la canción dominan casi íntegramente el panorama de los géneros en la primera mitad del siglo XV”. No es casual, entonces, que el sueño culmine con este “concierto” de cantos que emana el rosal.

Cabe destacar que aquí también se da esa fundición y síntesis de diversos elementos dantescos: estábamos en el Paraíso Terrenal, pero se introduce el motivo de la Rosa Cándida, donde se sientan los santos, que es una figuración del Empíreo (última zona del Paraíso). El final del sueño-viaje no es la visión divina, la contemplación, sino que se trata más bien de una experiencia auditiva y estética. El poeta señala “yo non sé ver/ cómo esas rosas canten ese canto” (451-2), a lo cual el Dante-guía responde: “en estas rosas están serafines,/ dominaçiones, tronos, cherubines,/ mas non lo vedes, que te ocupa el manto” (454-6), luego de lo cual se despierta. Según señala Masson de Gómez (1972: 420), con “manto” se refiere al velo poético, al manto de la alegoría (de las flores cantando). Si el Dante-narrador de la *Commedia* utilizaba la figura de la Rosa Cándida para presentar la comunión de todos los Santos en el Empíreo (Dronke, 1989: 41), Imperial invierte el procedimiento y vuelve a estos santos rosas literales, alegóricas, que cantan. Al comienzo del *Dezir*, en las líneas finales de la invocación, Imperial aseveraba que para “provechar [su texto]” había que “remirarlo” (37-8). Aquí concluye con una imagen que le otorga plasticidad a la idea: el poeta está “distráido” por el manto de esos cantos (el manto poético, la forma bella) y por eso no puede distinguir qué hay en ellas, qué representan. Si la *Commedia* representa un viaje de conocimiento donde en una visión final se revela la Verdad²², aquí se reemplaza con una visión que plantea en sí un problema hermenéutico. El final del sueño no es una “visión” celestial, sino una no-visión (“yo non sé ver”): o una visión que es pura forma (canto y flor) y es necesario aprender a atravesar, “remirar” o leer. Mientras todo el sueño es disparado por la lectura del texto dantesco (que en la copla subsiguiente aparece en su mano), el sueño culmina con una sola revelación: la necesidad de leer bien.

3. El entramado político (o el espejo de príncipes)

Nos interesa detenernos en esta sección en la funcionalidad político-moral de esta “lectura” dantesca que se trasluce, sobretodo, en su andamiaje profético-político.

cívico italiano —que lo pondera positivamente— y podría probar tal vez que el humanismo de Villena está en cierta medida influido por la visión poética de Imperial. La cercanía intelectual de Villena con Imperial es señalada, por ejemplo, por Fernández Vuelta (1993: 101).

²² Remitimos a Picone (1999: 16): “È la *visio Dei che svelta all'io personaggio la verità ultima del suo viaggio, consentendogli così di trasmetterla sotto forma di racconto e di poema”.*

Aclaremos, sin embargo, que a la hora de aventurar hipótesis sobre los mecanismos en los que el contexto político influyó en el entramado del texto, resulta necesario tomar una postura respecto de su fecha de composición. Aunque la crítica no ha encontrado pruebas concluyentes para fechar el *DSI*, la opinión más generalizada y que compartimos es que se escribe en 1407 (Lapesa, 1953, Morreale, 1967, Nepaulsingh, 1977, Dutton, 1993) y que la profecía hace referencia a Juan II²³.

El objetivo de este viaje-visión, según planteaba el Dante-guía al comienzo del sueño, era el de conocer las siete estrellas (“buelue conmigo e quiero que veas/, las syete estrellas que en el çielo rrelunbran”, 117-8), que con sus rayos adoptan la forma de dueñas. El lector va descifrando el significado de estas personificaciones alegóricas por la misma descripción del yo-narrador de Imperial: ve a las tres primeras formando un triángulo y a las otras un cuadrado, mientras las poses y objetos que ostentan cada una se acomodan a las representaciones pictóricas comunes de las siete virtudes. Es Dante-guía el que, a la manera virgiliana, le explicará de quién se trata cada una (Caridad, Fe y Esperanza, justicia, Fortaleza, Prudencia y Templanza), mientras le explica que vienen acompañadas por sus “fijas” o “doncellas”, esto es, virtudes derivadas de cada una. El yo-protagonista (Imperial) las mira de cerca “sus condiciones bien argumentando” (277) y, viendo que está pensativo, también a la manera que hace tantas veces Virgilio con Dante, Dante-guía pone en palabras y responde su posible preocupación:

Otrosý piensas: –Sy estas donzellas
el mundo alunbran segunt que yo digo
¿por qué en Castilla solmiente vna dellas
que non alunbra vn poco por abrigo?–
A esto respondo, mi fijo amigo,
que esta lumbre viedan las serpientes (297-304)

Este es el comienzo de todo un monólogo que ocupará 15 coplas (de la 36 a la 50) y que continuará, luego de la descripción de cada sierpe (los vicios que amenazan Castilla), con la invectiva a Sevilla y la profecía de restauración del orden. En efecto, la invectiva que Imperial pone en boca de Dante está construida siguiendo el molde combinado de las de Dante a Florencia y a Italia (*Purg* VI, 75-130; *Inf.* XXVI, 1-6; *Inf.* VI, 26) y conserva, según Morreale (1967: 277), “tanto la ironía como la indignación del poeta florentino”:

O çibdat noble, pues te esmeraste
en todo el rregno por más escogida,
que destas sierpes una non dexaste
que todas siete en ty an guarida,
vergüença vergüençe tú, malrregida
vergüença vergüençe el espelunca
que luengo tienpo ha que en ty nunca
passó la lança nin fue **espada erguida** (353-360)

²³ Tanto Woodford (1950) como más recientemente Beltran (2001) datan al poema a fines del XIV (1396 y 1395 respectivamente) y opinan que el objeto de la profecía es, en cambio, Enrique III. En la nota 28 ofreceremos nuestras apreciaciones respecto de esta datación. Clarke (1992), a su vez, proponía la fecha tardía de 1421, lo que la lleva a plantear que Imperial no es el autor, postura que la crítica ha ya refutado.

Esta “ciudad noble” que alberga a las siete serpientes ha sido siempre considerada Sevilla, pues Imperial, noble de familia genovesa que participó activamente como ciudadano —tuvo el cargo de lugarteniente del Almirante alrededor de 1404—, nació allí. Estudios recientes han comprobado que Imperial, que ostentaba el título de “micer”, estaba integrado en las primeras filas de la nobleza ciudadana de Sevilla en época de Enrique III y que, al mismo tiempo, estaba vinculado al círculo de la Corte Regia, como demuestran sus poemas del *Cancionero de Baena*, especialmente el que le dedica al nacimiento del infante Juan en 1405²⁴. A su vez Beltran (2001: 25-7) ha probado que “noble ciudad” o “muy noble ciudad” era la forma acostumbrada de designar a Sevilla en la *salutatio* de los documentos de la cancillería real desde 1253 y que en los documentos que emanaron de la Corte de Enrique III era la fórmula repetida hasta la saciedad —que no se aplicaba, sin embargo, a otras ciudades—. Imperial entonces retoma esta fórmula cancilleresca íntimamente ligada al nombre de su ciudad irónicamente, achacándole que se esmeró, primera entre todas las ciudades, en ser guarida para todas las serpientes. En la segunda semicopla la apostrofa con desdén “tú, malrregida” y “espelunca”, calco del toscano dantesco *spelunche* que remite a una cueva de ladrones y rufianes (*Par.* XXII, 76). Este desdén se enfatiza a través de la *derivatio* “vergüença vergüença” y la anáfora que repite la *derivatio* en los primeros dos versos. Finalmente, los últimos versos hacen referencia, según Dutton (1993: 315) a la falta de heroísmo (“nunca passó la lança”, donde lanza es sinécdoque de guerreros) y la falta de interés de la ciudad en participar de la Reconquista. Veamos las coplas siguientes:

Callen Pompeo, Çiçerón, Fabriçio
 e los que en Rroma fueron tan çeuiles:
 al bien beuir non fizieron un quiçio
 a par de tus **oficiales gentiles**,
 que fazen tan discretos e sotiles
proveymentos que a medio febrero
 non llegan sanos los del mes de enero
 tanto que alcançen altos sus cobiles.
 Ora te alegra que fazes derecho
 pues que triumphas con **justiça e paz**
 e multiplica de trecho en trecho
 tanto el bien que el vno al otro faz’.
 Por el común cada vno más faz’
 que fizo en **Rroma Metilo** tribuno
 ¡Mira e vee si en ty ay vno
 que cate al çielo e coloure su faz! (361-376)

*Fiorenza mia, ben puoi esser contenta
 di questa digression che non ti tocca [...]
 Atene e Lacedemona, che fenno
 l’antiche leggi e furon sì civili
 fecero al viver bene un picciol cenno
 verso di te che fai tanto sottili
 provvedimenti ch’a mezzo novembre
 non giugne quel che tu d’ottobre fili.*
 (Purg. VI, 127-144)

En el primer verso, como señala Dutton (1993: 315), se alude a Cayo Fabricio, cónsul y censor Romano que se negó a aceptar sobornos y regalos por sus actuaciones diplomáticas y a Pompeyo y Cicerón que en *Epitoma* y *Paradoxa* lo alabaron a

²⁴ Para todos estos datos biográficos de Imperial véanse especialmente los trabajos de Beltran (2001: 19) y las tesis inéditas de Aquilano (2010b) y de Garrigós Llorens (2015: 28-38) quienes, recopilando datos y documentos históricos sobre Sevilla, lograron confirmar las suposiciones del pionero Lapesa (1953) acerca del origen y estamento de Imperial.

él y a los “civiles” que siguieron su ejemplo. Combina en toda la copla dos pasajes dantescos: la referencia a Fabricio como ejemplo de pobreza (*Purg.* XX, 25) y dos *terzine* de la invectiva a Florencia donde, por medio de un contra símil irónico, se plantea su superioridad respecto de Atenas y Esparta —dadoras de las antiguas leyes—, pues los decretos que ella realiza no duran más de un mes antes de cambiarse.

Más allá de los cambios evidentes que requiere esta nueva invectiva sevillana (reemplazar Florencia por Sevilla, etc.) resulta interesante analizar cómo Imperial reelabora aquí el símil: por un lado, si en la fuente los términos de la comparación eran ciudades personificadas (Atenas y Esparta vs. Florencia) funcionando como sinécdoque de sus habitantes, Imperial evita utilizar la personificación sinecdótica que en la reelaboración castellana equivaldría a la dantesca (Roma vs. Sevilla) y compara, en cambio, personajes romanos concretos (Fabricio, Pompeyo, etc.) a los “oficiales gentiles” (sevillanos). Este procedimiento, que en traducción se denomina modulación metonímica —un cambio de punto de vista en el que se reemplaza el todo (ciudad) por la parte que éste representaba (ciudadanos concretos)²⁵— le permite dejar más explícito al objeto de su crítica: los oficiales (i.e. funcionarios) sevillanos. Por el otro, traduce el resto de la *terzina* literalmente, conservando lo que sería el equivalente léxico y etimológico de “*provedimenti*” (i.e. decretos), a saber, “proveimientos”. Este término, sin embargo, se actualiza según su significado castellano “abastecimiento”, lo cual redundará en un cambio sustancial del sentido²⁶. El símil irónico se establecerá, entonces, entre los “oficiales” de Sevilla y los ciudadanos romanos ejemplares, que no hicieron “ni un quizio” (hendija, poco) por el bien vivir en comparación con los primeros, cuyos “proveimientos” o abastecimientos no alcanzan más de un mes. En el mismo sentido se utiliza en la copla siguiente otro símil irónico que establece que los sevillanos hacen más por el “bien común” que Metelo —tribuno romano que inútilmente intentó impedir que Julio César se apoderara del tesoro público (*Farsalia* III, vv. 153-7; 167-8)—. La invectiva, por tanto, sigue y reformula las del modelo dantesco con la intención de adaptarlas al contexto castellano, subrayando en este caso la corrupción de los oficiales que “desgobiernan hasta el punto de la máxima imprevisión” y llevaron al desabastecimiento de la ciudad (cueva de ladrones y “malrregida”)²⁷.

Como resulta evidente de este análisis, la invectiva es el tipo discursivo que, igual que en la *Commedia*, permite representar y denunciar la realidad desmoronada del presente y además, por medio de denuncias, exclamaciones vituperiosas y el uso de la ironía, expresar indignación. En efecto, en 1402 Enrique III destituye de sus oficios a oidores, alcaldes mayores y regidores de Sevilla por su incompetencia y corrupción, según se narra en el capítulo XVII la *Crónica de Juan II* (año 1407), y nombra a cinco nuevos (Rosell, 1953: 288). Una vez muerto Enrique, en diciembre de 1406, la ciudad sufre sublevaciones de nobles (“resurgieron las banderías y los

²⁵ Véase al respecto Vázquez-Ayora (1977), quien ofrece clasificaciones detalladas de los diversos procedimientos técnicos de traducción. La modulación se explica en las pp. 293-313.

²⁶ Según el *Diccionario Medieval Español* (s.v. *proveimiento*) se trata de un término propio del siglo XV definido como “acción de proveer”, que a su vez se define (s.v. *proveer*) “juntar y tener prontos los mantenimientos [i.e. alimento] u otras cosas necesarias para un fin” (Alonso, 1986: 1526).

²⁷ En palabras de Dutton (1993: 315) “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 desgobiernan hasta el punto de la máxima imprevisión y el total desabastecimiento de la ciudad” (*Crónica de Juan II*, año 1407, cap. 17, p. 288).

alborotos”, señala Lapesa, 1953: 342) y estos personajes destituidos intentan volver a sus oficios: “E luego que el Rey murió comenzaron los oficiales de Sevilla a boller por tornar a sus oficios; e hubo sobresto tantos escándalos que la cibdad se hubiera de perder” (Rossel, 1953: 288). La Reina se niega a restituirlos hasta que la sublevación llega a tal punto que accede. Estos acontecimientos, tan cercanos al presente de enunciación del poema, escrito en 1407, explican tal vez esta serie de cambios (comenzando por la referencia explícita a los “oficiales” sevillanos) y que se trasluzca en la invectiva tanto desdén. En la segunda copla, asimismo, se hace alarde irónico del triunfo en Sevilla de la justicia y la paz, los dos elementos que caracterizan comúnmente el buen gobierno y que se perdieron al morir Enrique III, según la *Crónica de Juan II*: [refiriéndose a los nuevos alcaldes y regidores] “los quales con el dicho Corregidor tuvieron aquella cibdad cinco años en toda paz y concordia, è mucha justicia [...] e así la cibdad estuvo en mucha paz y sosiego é gran justicia, hasta quel Rey Don Enrique murió” (1953: 288).

La justicia es, de hecho, el gran objeto de anhelo de este *Dezir*, no sólo porque es ella la que acompaña al rey profetizado, como ya veremos, sino porque reaparece constantemente. En principio, si relacionamos la descripción iconográfica de la dueña Justicia en la c. 23, donde se la presenta con una balanza y “blandiendo en la mano una gran espada” (181), se resignifica ese último verso de la primera copla de la invectiva, donde se señalaba que en la noble ciudad no había espada erguida (*vid. supra* v. 360). La espada en este *Dezir* se repite siempre en relación con la justicia: la tenemos luego en la explicación que da Dante de quién se trata esa cuarta doncella, donde encontramos, a su vez, otro elemento interesante:

La que tu miras **como enamorado**
que tiene en la mano el espada
[...] aquella le llaman Justicia onrrada. (225-7)

Se evidencia que esta es la virtud predilecta, pues sólo ella “enamora” al yo-personaje de Imperial. Notemos también que las “fijas” con las que se la relaciona parecen tener connotaciones sociales —a diferencia de las de las otras virtudes, por ejemplo, como castidad: reverencia, afecto, religión, paciencia, grandeza, firmeza, etc.—:

mira sus fijas de que es ornada
juyzio, verdat, lealtat, correbçión
la quinta llaman conjurado sermón [i.e. juramento]
la sesta ygualdat, la setena, ley dada. (229-32).

Volvamos en un breve paréntesis a las siete serpientes o vicios, que asumen nombres exóticos a la manera dantesca. Aunque han recibido interpretaciones conjeturales histórico-políticas diversas, coincidimos con Casaldueiro (1987: 209) cuando señala que Imperial aquí también se basa en el modelo de la *Commedia*, en ese monstruo de siete cabezas que representa los pecados capitales (*Purg.* XXXII, 130-47) y está en oposición directa a las siete virtudes que aparecen antes en el mismo canto. Casaldueiro (209), entonces, plantea una explicación muy convincente: cada nombre alude a un personaje que a su vez representa lo contrario de la virtud correspondiente. En ese sentido, nos interesa detenernos en la serpiente opuesta a la cuarta

doncella, pues si la justicia era la virtud de la que el yo-poético más se enamora, esta representaría, en tanto su opuesto, la que más aborrece. Veamos el pasaje:

la vna de ellas siempre a ssý tira
sustançia agena e fazla apropiada:
 la gran bestia alenxada es nonbrada
 que de todas las otras es **en yra**. (333-6)

Casalduero (1987: 209) explica que esta serpiente representa la codicia, tomando el nombre de Alenxada por Alejandro Magno. Reenvía, para esto, al canto XII del *Infierno* en el que el macedonio es el primer penitente, en el círculo donde penan los violentos contra el prójimo, más específicamente, los tiranos. Para explicar este sierpe como representación de la codicia remite a su vez al verso donde se resume el pecado de tiranía “*oh cieca cupidigia e ira folle*” (XII, 49). En la semicopla castellana, sin embargo, no sólo tenemos una referencia a la codicia de la serpiente —que se apropia de las “sustancias ajenas” (misma idea que se repite en el símil referido a Metelo y el bien común)—, sino también a su ira, las dos características que según el verso dantesco definen al tirano. Esta sierpe, por tanto, hace alusión a la tiranía, vicio que en la Castilla del siglo XV representa al mal gobierno y se utiliza también para referir a los nobles sublevados, cuyo apaciguamiento requiere de la imposición de la justicia²⁸.

Volvamos al final de la invectiva, cuya última copla dará pie a la profecía. Dante-guía apostrofa a Sevilla: “Mírate çiega [...] sy en ty queda sano algunt pedaço” (380), le advierte “miénbrate, triste, que eres grant braço/ de todo el rregno” (381) para terminar con el ruego “ave duelo [ten compasión], de la adolescencia del niño no moçuelo,/ e guarda, guarte, guárdate del mazo” (384) (i.e. del castigo). El niño moçuelo hace referencia a un niño en pañales según Morreale (1967: 333), es decir, a Juan II, que no contaba con dos años cuando accede al trono. Sobreviene inmediatamente la profecía, de la cual este niño es el protagonista:

Ca sy çerca el alua la verdat se suenna
 quando la fantasía vuestra descansa
 a ty averná como a fermosa duenna
 que con dar buelta su dolor amansa,
 antes que cunpla la bestia masnsa
 çiento **con çiento e quarenta lunarios**,
 tirando los mantos e escapularios
 ca ya de vos sofrir la tierra canssa.
 A los tus suçessores, **claro espejo**

²⁸ Según señala Nieto Soria (2005: 73) en el pensamiento político bajomedieval castellano se halla una extensa y recurrente preocupación sobre la caracterización y significado de la tiranía pues, a la vez que se fue convirtiendo en “una especie de referente imprescindible en los distintos tratados de teoría política, sus contenidos fueran teniendo cada vez más relieve en la caracterización global del concepto monárquico que en cada caso se pretendía sostener”. Aclaremos, además, que la importancia de este tema en la época no se limita a los tratados políticos, sino que atañe a cualquier reflexión intelectual sobre los principios de legitimidad política y, en este sentido, “el problema del *rex inutilis* y de la tiranía se presenta como uno de los temas más recurrentes, casi de imprescindible consideración [también] en la literatura política bajomedieval castellana” (74). Para la relación de la tiranía con los nobles sublevados véase Carrasco Manchado (2006: 239).

Será. mira, el golpe de la maça,
 Será, miral, el cuchillo bermejo
 que cortará doquier que falle rraça;
 Entonçes luzirá en toda plaça
 la quarta de aquestas estrellas
 e cantarán todas estas doncellas:
 –¡Biva el rrey do justiça ensalça!–. (385-400)

La *obscuritas* propia del discurso profético se construye aquí utilizando una serie de recursos como la alegoría, la perífrasis, las referencias vagas. En efecto, la figura alegórica de la bestia mansa, según la opinión más generalizada (Morreale, 1967: 332 y Woodford 1950: 291), hace referencia a un carnero y con ello al signo de Aries, que es el que rige el cielo cuando el yo-protagonista Imperial comienza el viaje onírico (v. 42). Así, en este pasaje el personaje Dante, apostrofándose a la ciudad, le profetiza que antes de que pasen 240 lunarios —la desarticulación del numeral es un recurso típicamente dantesco—, esto es, 20 años desde el comienzo del sueño profético (la bestia/signo de Aries marca el tiempo del enunciado) su sufrimiento se dará vuelta gracias al “niño mozuelo”²⁹. Del niño, asimismo, se profetiza que va a tirar (i.e. destituir) de sus cargos a los “mantos” —símbolo del poder de la nobleza— y a los escapularios —po-

²⁹ Respecto de la debatida fecha de composición, resulta pertinente señalar que Woodford (1950: 88), que defiende como fecha del poema 1396 e identifica al “niño mozuelo” con Enrique III, aduce que Imperial, al modo dantesco, ubica el tiempo del enunciado en 1376, 20 años antes (basándose en los 240 lunarios) del tiempo de la enunciación (i.e. 1396 según él), de modo de profetizar lo que Enrique adulto estaría llamado a hacer en el presente de enunciación (interpretación retomada por Gutiérrez Carou, 1995: 143). El procedimiento de ubicar el viaje (tiempo del enunciado) en el 1300 le permite a Dante, como sabemos, profetizar eventos —generalmente relacionados con su historia personal— ya acaecidos en el tiempo de la enunciación (1307-1315), su exilio por ejemplo. Sin embargo, además de estas profecías *post-factum*, tenemos en la *Commedia* varios casos de profecías *ante-eventum*, es decir, profecías en *stricto sensu* pues tienen dimensión futura real y se relacionan, en todos estos casos, con la llegada de un monarca universal que venga a restaurar el orden. Desde nuestra perspectiva, que coincide con las de quienes fechan al DSV en 1407, no hay ningún elemento que permita suponer que se trata de una profecía *post-factum* (más allá de que Enrique no logró reponer el orden) —como algún dato que permita suponer que el tiempo del enunciado es 1376— y, en cambio, tiene toda las características de las *ante-eventum* en tanto profecía de un monarca que repondrá el orden, profecía que expresa, como en Dante, un deseo político-moral. En el contexto cortesano en el que habría circulado este poema solo basta la referencia a los 20 años para aducir que se está profetizando el actuar adulto del rey ahora niño. Beltran (2001), por su parte, ha hecho uno de los últimos intentos de datar el poema, basándose en el dato que ofrece la desarticulación del numeral (“ciento con ciento cuarenta lunarios”). El crítico propone una tentadora hipótesis: que Imperial esuviera utilizando aquí no el sistema romano sino el árabe, según el cual ese número referiría a 1140 meses, que da 95 años. Concluye, así, que habría que datar al poema en 1395, año en el que Enrique se dedicó a resolver varios problemas en Sevilla (2001: 10-7). Ahora bien, siendo éste un recurso típicamente dantesco en las profecías —en las que se utiliza no sólo la desarticulación numeral, sino también el ciclo lunar, como en *Inf.*, X—, lo más probable es que Imperial lo adopte de manera completa, también en la numeración romana. En el *Decir al Nacimiento de Juan II*, por ejemplo, utiliza también este recurso para referir al año 1405 en el que nació Juan (“en dos setecientos más dos e tres”) y utiliza aquí el sistema romano. Resulta extraño, por tanto, que de un poema a otro cambie de sistema. Asimismo, Beltran concluye que el DSV se compone en 1395 basándose en el número 95 que obtiene al aplicar los guarismos árabes. Este número, sin embargo, aparecía en relación con otro elemento alegórico, la figura de la bestia, que oficiaba de punto de referencia temporal (“antes que cumpla la bestia mansa/ çiento con çiento cuarenta lunarios”). Para verificar si es válido el número en relación al sentido de los versos en el que se inserta resulta útil ponerlo en relación con esta figura alegórica, cuyo significado habría que definir. La interpretación más avalada por la crítica es que con ella se alude al signo de Aries bajo el cual comienza el relato (v. 42). La profecía de resolución de los conflictos sevillanos gracias al niño mozuelo y la Justicia se ubicaría, desde esta interpretación, no 20 años a partir del tiempo del enunciado (según el sistema romano), sino 95, fecha en la que el niño muy probablemente ya estaría muerto. Y si, en cambio, por “bestia” se refiere al mismo niño, como sostiene Nepaulsingh (lxxxix), el verso debería interpretarse “antes de que el

der eclesiástico—, que será “maça” —símbolo de la autoridad real— y “cuchillo bermejo” —sinécdoque del verdugo— y que cortará las “razas” —defectos y abusos—³⁰. A su vez, el encabalgamiento entre los versos de la semicopla 50ad —“espejo/será”, golpe de maça/será—, corta la sintaxis y el sentido y ritmo usual de los versos de arte mayor —que suelen ser asimismo una unidad sintáctica y de pensamiento—, recurso con el que se acentúa esta idea de corte que ha de representar el Rey. El final de la profecía predice el esplendor final de la dueña Justicia en la plaza, junto al Rey.

Como se ve, Imperial utiliza todo el mecanismo de la profecía dantesca: alusiones reticentes, la alegoría, la perífrasis, las referencias astrológicas sumadas al numeral desarticulado, que contribuyen a la *obscuritas* propia del discurso profético y que permiten que su objeto se mantenga con cierta incógnita. Igual que Dante, a su vez, utiliza la invectiva y el formato profético para representar hechos históricos contemporáneos o de su pasado cercano, denunciar la corrupción y, mientras expresa su desdén, expresar también el deseo de resolución de los conflictos de Castilla. Invectiva y profecía están aquí también íntimamente enlazadas, operando igual que lo hacen en el texto dantesco. En efecto, la profecía en la *Commedia* resulta el elemento narrativo ordenador de ese presente en crisis representado en las invectivas: mientras desplaza el orden hacia el futuro, al mismo tiempo, lo garantiza (dentro de esa realidad discursiva) gracias a la potencia performativa que tiene en sí el discurso profético (Hamlin, 2009). En el caso del *DSV*, la garantía discursiva del cumplimiento futuro del orden profetizado aparece reforzada, pues a la potencia performativa que tiene en sí la profecía se le suma el hecho de ser comunicada a través de un sueño matutino, que es, dentro de la tradición antigua y medieval, garantía de veracidad profética (“Ca si çerca el alva la verdat se sueña”)³¹.

Finalmente, a través de este recurso tan dantesco del guía descifrando una cavilación del peregrino, Imperial pone en boca de Dante la preocupación por Castilla, la cual lleva al guía a proferir la invectiva y la posterior profecía. De esta manera, si todo el sueño, como ya dijimos, se plantea dentro de la misma ficción como una “lectura” de la *Commedia*, en esta lectura la voz de Dante y su interés político aparece totalmente reapropiado, trasladado y redirigido al contexto del autor. De hecho todo el texto, como dijimos, parece tener la intención de incidir en el contexto inmediato, según ya se insinuaba en la invocación que da principio al sueño-visión, pasaje que se carga de nuevos sentidos luego de la lectura del pasaje profético:

O suma luz, que tanto te alçaste
del çonçepito mortal, a mi memoria
represta vn poco lo que me mostraste,

niño cumpla 95 años”, interpretación que conlleva el mismo problema. En ambos casos, por tanto, el sentido del verso no parecía avalar la hipótesis de que la fecha del poema sea 1395.

³⁰ Véase para cada símbolo la explicación ofrecida por Morreale (1967: 322-341) en el glosario que adjunta a su edición.

³¹ Véase al respecto Kruger (1992: 72, 99, 106, 198), quien transcribe citas sobre la verdad que encierran los sueños matutinos de Tertuliano, Avicena, Abelardo, Alberto Magno, Boccaccio, entre otros. Para ejemplos en la tradición literaria castellana consúltese Goldberg (1983: 6) y Joset (1995: 60; 66-7). Por otra parte, cabe destacar que el verso citado de Imperial es traducción literal de “*ma se presso al mattin del ver si sogna*” (*Inf.* XXVI, 7), uno de los siete pasajes en los que Dante expresa su certeza sobre la cualidad profética de este tipo de sueños (véase Speroni, 1948). Para el caso específico del *DSV* y la relación de su sueño matinal con las categorías de Macrobio, véase el excelente trabajo de Aquilano (2010a), quien sostiene que este sueño respondería tanto al *visium* como al *oraculum* macrobiano.

e faz mi lengua tanto meritoria,
 que **vna çentella** sol de la tu gloria
 pueda **mostrar al pueblo presente**,
 e quiçá después **algunt grant prudente**
 la ençenderá en más **alta estoria**.
 Ca assý como de **poca çentella**
 algunas vezes **segunda grant fuego**
 quiçá **segundará deste suenno estrella**
 que luzirá en Castilla con mi rruego
 Alguno lo terrná luego a grant juego
 que le prouechará sy bien lo remira (25-38)

Dijimos que Imperial, distanciándose del pasaje dantesco, se dirigía al “pueblo presente”, a los lectores contemporáneos, y agregaba un receptor más específico: un “gran prudente” que “encienda” la “çentella”, volviéndola más grande “estoria”. El objetivo político del relato onírico se especificaba en la segunda copla: que de este sueño-çentella secunde una estrella (cuyo significado alegórico se reveló a continuación en el sueño) en Castilla. A la luz del pasaje profético del final del *Desir*, este “gran prudente” se identifica fácilmente con el Rey —la prudencia es uno de los atributos por excelencia de la figura regia³²— mientras que esta estrella-virtud será la Justicia que lo acompaña. Dijimos, asimismo, que a través de la relación metafórica texto-sueño-centella en este pasaje se hacía explícita la dinámica de intertextualidad con la que se construye el texto como otro eslabón dentro de una cadena de reescrituras. Así, su texto se plantea como una de esas “*meglior voci*” disparada de la *Commedia*, que a su vez pretende ser nueva “centella” que encienda en el gran prudente más “alta estoria”. El múltiple sentido que el término “estoria” poseía en la Edad Media (*vid. supra*), designando tanto ficción poética como historia, sumado a la connotación política que va adquiriendo el texto en su desarrollo y la posible identidad del destinatario específico, avala una interpretación más. Toda esta construcción metafórica, además de funcionar explicitando la dinámica de producción y reproducción del mismo texto, parece estar instando al rey a que tome su sueño-ficción y realice su propia reescritura, reescritura de carácter extratextual: engrandeciendo su ficción a modo de Historia, es decir, transformándola en hechos reales.

A su vez, la profecía, donde incorpora como protagonista al niño-destinatario ya hombre de 20 años, cumple dos funciones más. Por un lado, al proponerle al joven destinatario un modelo de acción regia —controlar al clero y la nobleza, impartir justicia, ser implacable— funciona como espejo de príncipes³³. Por otro lado, posee una función encomiástica, pues a través de todos esos atributos que se asume que el rey tendrá hasta convertirse en “claro espejo” (393) de sus sucesores, se realiza un elogio de la figura regia, elogio que se condensa en el “Viva el rey” del verso final. Mientras

³² Señala Guglielmi (2005: 56) que “en general, los textos —tanto legales como cronísticos o literarios— califican al príncipe (o al regidor, si correspondiere) de *prudente* como calificativo de máximo ensalzamiento”.

³³ Ruy Páez de Ribera, poeta sevillano discípulo y primer continuador de Imperial, explota esta funcionalidad que Imperial apenas esboza en dos coplas en varias de sus composiciones. Tomemos por ejemplo el caso de los decires 295-296 del *Cancionero de Baena*, composiciones que el poeta dirige explícitamente al rey, sirviéndose del formato del sueño alegórico para referirse a las condiciones del buen rey y a las acciones que representarían su actuar modélico. López Estrada (1998: 49) denomina a estas composiciones “miniatura de regimiento de príncipes”, adscripción genérica que Morrás comparte (2002: 347-8).

que en la *Commedia* la profecía tenía una funcionalidad intra-textual, vemos cómo en el *Dezir* adquiere una fuerte funcionalidad extratextual: instrucción regia y encomio.

4. Conclusiones

Algunas palabras a modo de conclusión. Hemos comprobado cómo, en los distintos niveles de su *Dezir*, Imperial ficcionaliza —o introduce reflexiones sobre— el mecanismo de composición de su propio texto (en tanto lectura y reelaboración de un texto previo), su funcionalidad estética y político-moral y el tipo de interpretación y acción a las que invita, así como sobre la actividad y función del poeta. Según hemos desarrollado, la estructura metapoética del *DSV*, en el que se relata cómo un poeta se duerme y sueña una ficción que es a la vez una lectura y reescritura del viajedantesco, está principalmente construida gracias a la técnica de la *mise en abyme*, la cual se sirve a su vez del formato sueño, el artefacto literario más adecuado que le ofrece la tradición para tal tipo de reescritura. El procedimiento mismo que utiliza en la elaboración de su ficción/visión onírica, el de la variación y la refundición o montaje de pasajes diversos de su texto fuente, además de ser un recurso típico de la literatura en segundo grado, es también una de los procedimientos característicos del sueño humano, el cual le permite justificar narrativa y realísticamente la selección aparentemente caprichosa de motivos y pasajes dantescos.

Esta selección, sin embargo, resulta siempre altamente significativa, pues el trabajo de recreación y variación le permite, por un lado, desplegar una serie de juegos que dejan en evidencia la dinámica de intertextualidad que es la base compositiva de su texto y, por otro, distanciarse del texto fuente y ofrecer sus reflexiones sobre la función de la actividad poética y la funcionalidad estética y política de su propio decir. De hecho, es también a través de la técnica de la puesta en abismo que Imperial reelabora el pasaje del “sueño” inserto dantesco (*Purg.* XXVII), el cual pone en boca del personaje de Lía transformándolo en un “decir cantado” inserto (dentro de la ya inserta ficción onírica). Mediante esta estrategia, como hemos demostrado, Lía se construye como alter-ego del poeta y ejemplifica a nivel micro-textual lo que pretende hacer el poeta a nivel macro-textual. Asimismo, la serie de variaciones a las que se somete este pasaje en relación al hipotexto, por ejemplo la omisión del personaje de Raquel y como consecuencia la reformulación de la dicotomía vida activa/vida contemplativa en relación a la actividad poética, nos revela la innovadora postura de Imperial, que introduce en su texto una de las primeras manifestaciones del tópico castellano de la unión de las armas y las letras.

Mencionamos ya en la introducción el papel preponderante que juega en los decires de Santillana el componente metapoético. Luego de todo este análisis queda en evidencia cómo, dentro de la larga lista de usos artísticos y compositivos del decir narrativo que Santillana hereda de Imperial llevándolos a su culmen, sería necesario incorporar también su interés metapoético. Efectivamente, en sus decires alegóricos más importantes, a saber, *El sueño*, *el Infierno de los enamorados*, *la Defunssión* y *la Comedieta*, Santillana reutiliza, en mayor o menor medida, varios de los recursos metapoéticos analizados —el sueño inserto como puesta en abismo, el “canto” inserto, la figura del poeta, etc (Hamlin, 2015 y 2018)—. De todos estos, el sueño inserto en cuanto artefacto literario, que mientras autonomiza la ficción onírica y la transforma en puesta en abismo (ficción dentro de la ficción) funciona asimismo como

dispositivo hermenéutico que da pie al juego de reescrituras (el sueño como lectura y reescritura), es tal vez el más explotado por Santillana. Joset (1995) realiza un estudio de la evolución de los sueños en los textos medievales castellanos —incluidos el *PMC*, *MNS*, *LCZ*, etc.— que culmina con un análisis del *Sueño* y la *Comedieta* de Santillana en tanto textos donde se evidencia un grado superior en la evolución del sueño como artefacto literario. En el caso del *Sueño*, tenemos un sueño inserto convertido en objeto de debate e interpretación por parte de los mismos personajes del primer grado de realidad figurada y, en el caso de la *Comedieta*, asistimos a la complejidad de la estructura de cajas chinas: sueño dentro de sueño (1995: 67). El análisis de las innovaciones introducidas por Santillana a mediados del XV lleva a Joset (1995: 69) a concluir que “la evolución de la función del sueño en los textos medievales tiende [...] a autonomizar la ficción onírica, a laicizarla y a transformarla en pre-texto o juego literario”. Como este trabajo ha intentado demostrar en los dos primeros apartados, el germen de tales innovaciones estaba ya presente en el *DSV* de Imperial, predecesor también en este aspecto de los textos de Santillana.

Resaltemos, igualmente, que la funcionalidad más importante de toda la construcción metapoética que traza el sevillano no es tanto la de escenificar el mecanismo de composición del texto y sus juegos de reescritura, sino sobre todo promover una figura de poeta que con su actividad poética incida en el panorama político y, al mismo tiempo, un texto que, al ser atentamente leído, ofrezca una guía político-moral. El sueño inserto en tanto “lectura” y reescritura de la *Commedia* opera no sólo laicizando la materia dantesca, sino también refuncionalizándola y confiriéndole nuevos sentidos, relacionados con el contexto histórico-político castellano. El recurso más paradigmático y eficaz a tal fin es el de incorporar al propio Dante como personaje y hacerle proferir la invectiva a Sevilla y la posterior profecía pues de esta forma, en el interior del nuevo relato, la propia voz dantesca y su interés político se reapropia y redirige al contexto del autor. En efecto, todo el andamiaje profético-político que caracteriza al sueño inserto está inspirado en el modelo dantesco pero se aplica a un nuevo contexto, se utiliza para promover diversas ideas políticas y se le asigna una funcionalidad eminentemente extratextual que el formato original no poseía.

Mencionemos, por último, que la reutilización del formato alegórico-profético dantesco en función ya sea de representar hechos histórico-políticos del presente o del pasado inmediato castellano —con el fin de elogiarlos, vituperarlos y/o promover ciertas ideas políticas—, ya de realizar un encomio de un personaje particular y proponerlo como modelo de conducta es el que define, de hecho, las dos tendencias principales que siguieron los textos de la escuela alegórico-dantesca (*vid. supra*). En conclusión, el *DSV* representa la piedra fundacional de las microcomedias del siglo XV no sólo por haber introducido la materia dantesca y el formato del viaje alegórico en Castilla, sino porque introdujo también los mecanismos de reapropiación, refundición y refuncionalización de la misma que, profundizados y precisados gracias a Mena y Santillana, determinarán las dos vertientes principales que caracterizan los textos de este subgénero.

Obras citadas

Abeledo, Manuel, “El concepto de ‘gracia’ y la poética en el *Cancionero de Baena*”, *Revista de Poética Medieval*, 22 (2009), pp. 11-22.

- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. Georgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.
- Alonso, Martín, *Diccionario Medieval Español. Desde las Glosas Emilianenses hasta el siglo XV*, II, Salamanca, Pontificia Universidad de Salamanca, 1986, 2 ts.
- Aquilano, Mark, "Micer Francisco Imperial and a Dream Vision of Doubt and Faith", *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 8.2 (2010a), pp. 78-84.
- , *Micer Francisco de Imperial, a Genoese-Sevillano Poet of Dream Visions*, Tucson, University of Arizona, tesis doctoral inédita, 2010b.
- Beltran, Vicenç, "La poesía es un arma cargada de futuro: Poética y política en el *Cancionero de Baena*", en Jesús Serrano Reyes y Juan Fernández Jimenez (eds.), *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero*, Córdoba, Baena, 2001, pp. 15-52.
- , *Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Madrid, Plaza de Edición, 2009.
- Biglieri, Aníbal, "Vida activa y vida contemplativa según Don Juan Manuel", *Románica*, 6 (1973), pp. 13-16.
- Bonnel, Robert, "An Early Humanistic View of the Active and Contemplative Life", *Italica*, 43.3 (1966), pp. 225-39.
- Brownlee, Marina, "Francisco Imperial and the Issue of Poetic Genealogy" en Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at court in Trastámara Spain: from Cancionero de Baena to Cancionero General*, Tempe, Arizona, 1998, pp. 59-78.
- Carrasco Manchado, Ana Isabel, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Madrid, Sílex, 2006.
- Cátedra, Pedro, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su "Consolatoria de Castilla"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- Casalduero, Joaquín, "El *Dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial y sus sierpes: la bestia Asyssyna", *Hispania*, 70 (1987), pp. 206-213.
- Chiavacci Leonardi, Ana Maria [1991], *Commedia di Dante Alighieri*, Letteratura Italiana Einaudi, Mondadori, Milano, 2001.
- Clarke, Dorothy, "The Decir the Micer Francisco Imperial a las siete virtudes: autorship, meaning, date", en Michael Gerli y Harvery L. Sharrer (eds.), *Hispanic medieval studies in honor of Samuel G. Armistead*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval, 1992, pp. 77-83.
- Conde, Juan-Carlos, "La historiografía en verso: precisiones sobre las características de un (sub)género literario" en Juan Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y Literatura*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 47-60.
- , "Poemas historiográficos: siglo XV", en Fernando Gómez-Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 1023-38.
- Corominas, Joan, y José Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, vol. III, Madrid, Gredos, 1980.
- De Rosa, Francesco e Giuseppe Sangirardi, *Introduzione alla metrica italiana*, Milan, Sansoni, 1996.
- Dronke, Peter, "Symbolism and Structure in *Paradiso* 30", *Romance Philology*, 43 (1989), pp. 41-42.
- Dutton, Brian, y Joaquín González Cuenca, *Cancionero de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993.
- Fabbi, Fabio, "Le invocazioni nella *Divina Commedia*", *Giornale dantesco*, 18 (1910), pp. 186-192.
- Farinelli, Arturo, *Dante In Spagna Francia Inghilterra Germania*, Torino, Fratelli Bocca, 1922.
- Fernández Escalona, Guillermo, "La primera persona en las comedias dantescas", *Epos*, 9 (1993), pp. 195-215.

- Fernández Vuelta, María del Mar, “Una aproximación a la evolución del género alegórico: *el Infierno de los Enamorados* del Marqués de Santillana”, en A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1 al 5 de outubro de 1991)*, 4 vols., Lisboa, Edições Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 101-106.
- Fosca, Nicola, “Dante da Lia e Rachele”, *Electronic Bulletin of the Dante Society of America*, junio 2009, en línea: <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/fosca060309.html> [fecha de consulta 06/04/2017].
- Garrigós Llorens, Laura, *Revisión y estudio de la obra poética de Micer Francisco Imperial*, Valencia, Universitat de València, tesis inédita, 2015.
- Goldberg, Harriet, “The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature”: *Hispania*, 66.1 (1983), pp. 21-31.
- Guglielmi, Nilda, “Virtudes y pecados políticos (Italia, siglos XIII-XV)”, *Temas medievales*, 13 (2005), pp. 53-78.
- Gutiérrez Carou, Javier, *La influencia de la Divina Commedia en la poesía castellana del siglo XV*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, tesis doctoral, 1995.
- Hamlin, Cinthia M., “Dante, la crisis del siglo XIV y el exilio: invectiva y profecía en la representación de la realidad”, *Medievalia*, 41 (2009), pp. 60-72.
- , “El viaje dantesco y su funcionalidad metapoética en *El Sueño* y *el Infierno de los Enamorados* de Santillana”, *Letras*, 71 (2015), pp. 117-128.
- , “Pericia constructiva y eficacia (meta)poética: *El infierno de los enamorados* de Santillana y unas nuevas relaciones con la *Commedia*”, *La corónica*, 46.2 (2018), pp. 101-121.
- Hieatt, Constance, *The Realism of Dream Visions. The Poetic Exploitation of the Dream-Experience in Chaucer and His Contemporaries*, The Hague, Mouton, 1967.
- Imperial, Micer Francisco, *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*, ed. Colbert Nepaulsingh, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- Joset, Jacques, “Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones”, *Atalaya*, 6 (1995), pp. 51-70.
- Kristeller, Paul, “The Active and the Contemplative Life in Renaissance Humanism”, en *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, pp. 197-214.
- Kruger, Steven, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Lapesa, Rafael, “Notas sobre Micer Francisco de Imperial”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII.3-4 (1953), pp. 344-51.
- Lawrance, Jeremy, “The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), pp. 79-93.
- , “On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism”, en Ian Michael y Richard Cardwell (eds.), *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Oxford, Dolphin Books, 1986, pp. 63-79.
- , “La autoridad de la letra: un aspecto de la lucha entre humanistas y escolásticos en la Castilla del siglo XV”, *Atalaya*, 2 (1991), pp. 85-108.
- Lombardo, Paul, “Vita Activa versus Vita Contemplativa in Petrarch and Salutati”, *Italica*, 59.2 (1982), pp. 83-92.
- López Estrada, Francisco, “El decir de Ruy Páez de Ribera sobre la incursión mora de 1424” en su *Poética de la frontera Andaluza (Antequera, 1424)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

- Masson de Gómez, Valerie, "A New Interpretation of the Final Lines of the *Desir a las syete virtudes*", *Hispanic Review*, 40 (1972), pp. 412-427.
- Moreno Hernández, Carlos, *Retórica y Humanismo: el Triunfo del marqués de Santillana (1478)*, Valencia, Universitat de València, 2008.
- Morrás, María, "La ambivalencia en la poesía del Cancionero: algunos poemas en clave política", en Juan Casas Rigall y María Eva Díaz Martínez (eds.), *Iberia Cantat: estudios sobre poesía medieval*, Santiago de Compostela, Universidade Santiago de Compostela, 2002, pp. 335-370.
- , "Un tópico ciceroniano en el debate sobre las armas y las letras", en Aires A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro (ed.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1 al 5 de outubro de 1991)*, 4 vols., Lisboa, Edições Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 115-121.
- Morreale, Margherita, "El *Dezir a las siete virtudes* de Francisco de Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divina Commedia*", en José Luis Rivarola y José Pérez Navarro (eds.), *Escritos escogidos de lengua y literatura española*. Madrid, Gredos, 2006 [1967], pp. 273-342.
- Nieto Soria, José Manuel, "*Rex inutilis* y tiranía en el debate político de la Castilla bajomedieval", en *Coups d'État à la fin du Moyen Âge? Aux fondements du pouvoir politique en Europe occidentale. Colloque international*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 73-92.
- 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*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 151-158.
- , "Los infiernos de amor", en su *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED, 2004, pp. 63-74.
- Picone, Michelangelo, "Dante come autore-narratore della *Commedia*", *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 2.1 (1999), pp. 9-26.
- Place, Edwin, "The exaggerated reputation of Francisco Imperial", *Speculum*, 21 (1946), pp. 457-73.
- , "Present Status of the Controversy over Francisco Imperial", *Speculum*, 31 (1956), pp. 478-84.
- Post, Chandler, *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1915.
- Round, Nicholas, "Renaissance Culture and Its Opponents in Fifteenth-Century Castile", *Modern Language Review*, 57.2 (1962), pp. 204-215.
- Rosell, Cayetano, *Crónica de Juan Segundo*, en *Crónicas de los reyes de Castilla*, II, Madrid, Atlas, 1953, pp. 278-295.
- Russel, Peter, "Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV", en *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 207-239.
- Sanvisenti, Bernardo, *I primi influssi di Dante, del Petrarca, e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milan, Hoepli, 1902.
- Singleton, Charles, *Dante Studies I: Commedia. Elements of Structure*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1954.
- Speroni, Charles, "Dante's Prophetic Morning-Dreams", *Studies in Philology*, 45.1 (1948), pp. 50-59.
- Valero Moreno, Juan Miguel, "Antecedentes y encrucijadas de la vida activa y contemplativa en la Castilla del Cuatrocientos", *eHumanista*, 29 (2015), pp. 32-71.
- Vázquez-Ayora, Gerardo, *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University Press, 1977.

- Villena, Enrique de, *Obras Completas* 1, ed. Pedro Cátedra, Madrid, Turner, 1994.
- , *Los doze trabajos de Hércules (Burgos, Juan de Burgos, 1499)*, ed. Eva Soler Sasera, Lemir (2005). En línea [fecha de consulta: 17 de mayo de 2017]: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Hercules/Villena_Hercules.htm
- Weiss, Julian, “Literary Theory and Polemic in Castile, c. 1200-1500”, en Alistair Minnis y Ian Johnson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, 2, *The Middle Ages*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 496-532.
- Woodford, Archer, “Francisco Imperial’s Dantesque *Dezir a Las Syete Virtudes*: A Study of Certain Aspects of the Poem”, *Italica*, XXVII (1950), pp. 88-100.
- , “Edición crítica del *Dezir a las Syete virtudes* de Francisco de Imperial”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII.3 (1954), pp. 268-94.