

# *Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del dolce stil nuovo*

Joaquín GIMENO CASALDUERO  
University of California  
at Los Angeles

Los poemas escritos en torno a la Estrella Diana, constituyen el núcleo más importante de la poesía amorosa de Micer Francisco Imperial: por otro lado, al influir en los poetas de la época —que se apresuraron a combatirlos o a defenderlos— dieron lugar a uno de los momentos poéticos más interesantes del primer cuarto del siglo XV. La crítica contemporánea se ha ocupado también de estas composiciones; sin embargo, no ha definido su significado ni ha establecido de manera satisfactoria sus fuentes.

Se trata de siete poemas: tres de Imperial (el primero, el tercero y el quinto), uno (el segundo) de Fernán Pérez de Guzmán, dos (el cuarto y el sexto) de Diego Martínez de Medina, y uno (el séptimo) de Alfonso Vidal. Comienza Micer Francisco con la composición que aparece ahora bajo el n.º 231 en el *Cancionero de Baena*<sup>1</sup>. Refiere, a través de cuatro octavas de arte mayor, su encuentro con la Estrella Diana, enumera las virtudes de ésta y las glorifica. Fernán Pérez de Guzmán, interviene después con un poema del mismo número de estrofas (el 232), y siguiendo los consonantes, ataca la composición de Micer Francisco. Responde Imperial, defendiéndose con cinco octavas, cuatro de las cuáles siguen también los consonan-

---

<sup>1</sup> Los siete poemas, pues, aparecen juntos en el *Cancionero de Baena*. Seguiré en mis citas la edición de José María Azáceta: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (Madrid: CSIC, 1966), pp. 455-469. Sin embargo, porque los poemas de Imperial han llegado hasta nosotros con muchísimas erratas, he decidido simplificar un poco la transcripción y corregir las equivocaciones que me parecen evidentes. Me atenderé a las siguientes reglas: 1) transcribiré de acuerdo con el uso actual la «u», la «v», la «i» y la «y»; 2) reduciré las consonantes dobles; con excepción de la «rr» en los casos en que coincide con la grafía moderna; 3) regularizaré el uso de la «z» y de la «s»; 4) uniré o separaré las palabras a la moderna; 5) cuando crea que una palabra está equivocada (o cuando en este sentido coincida con críticos anteriores) colocaré entre paréntesis tras esa palabra, aquella que me parezca correcta. Es conveniente recordar ahora el importante estudio de Margherita MORREALE: «El *Dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial. Lectura el imitación prerrenacentista de la *Divina Comedia*», en *Estudios dedicados a Rodolfo Oroz* (Santiago de Chile, 1967), pp. 307-377; estudio éste que, aunque no se relaciona directamente con los poemas que estudiamos, es imprescindible para acercarse a ellos o a cualquier otro poema de Imperial

tes (232 bis). Con cuatro estrofas, que mantienen el patrón y los consonantes de la composición primera, interviene en el debate, atacando a Imperial, Diego Martínez de Medina (233). Entonces, ante la corte de Amor, comienza un torneo: por una parte, Micer Francisco con once estrofas de siete versos octosilábicos (234); por otra, Martínez de Medina, con una composición, también octosilábica, de ocho estrofas de ocho versos (235). Alfonso Vidal, en nombre de Amor, interviene por último, y como juez, con ocho estrofas de siete octosílabos, concede a Imperial el triunfo (236).

#### POEMA I: 231

El poema de Imperial que abre la serie ha sido muy bien explicado por María Rosa Lida de Malkiel:

Es una de las composiciones más características de este poeta, en su fusión de viejo y nuevo. La emoción amorosa no se expresa en la varia maestría de arte menor, que suele ser su vehículo ordinario, sino en la copla de arte mayor, reservada hasta entonces en castellano a la inspiración docente o satírica, y con intrusión de endecasílabos... Pero frente a tales novedades de versificación, el contenido de la poesía se encuadra netamente en el arte medieval, ya por sus estilizados símiles con flores.. y luces.. ya por la hipérbole teológica, típica del siglo XV español.. ya por la mención de dechados mitológicos.. ya principalmente por la enumeración bibliográfica de escritores ilustres <sup>2</sup>.

María Rosa Lida, además, de acuerdo con Robert Kaltenbacher, F. B. Luquiens y Ch. R. Post <sup>3</sup>, indica el paralelismo que existe entre el poema de Micer Francisco, que oculta el nombre de la dama bajo el de Estrella Diana («La muy fermosa Estrella Diana, / qual sale por mayo al alva del día»), y el texto francés de *Paris et Vienne*. (Et l'appelloit l'om madame Dyanne, c'est le nom d'une tres belle estelle qui se moustre chascun matin au point du iour» <sup>4</sup>). Advierte también María Rosa Lida, que este contacto no es «casual, ya que en su breve obra Imperial da dos veces testimonio de su afición a este poema caballeresco» (pp. 171).

Rafael Lapesa, por otra parte, en sus «Notas sobre Micer Francisco Imperial», vuelve sobre el origen del nombre de la dama, y afirma que es más lógico vincularlo a Guido Guinizelli, porque éste en dos de sus sonetos utiliza la misma imagen, y de la misma manera como lo hace Imperial en su

<sup>2</sup> «Un Dezir más de Francisco Imperial: Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I (1947-48), pp. 171-172.

<sup>3</sup> ROBERT KALTENBACHER: *Der Altfranzösische Roman Paris et Vienne*; Erlangen: 1901, pp. 46; F. B. LUQUIENS: «The Roman de la Rose and Medieval Castilian Literature»; *Romanische Forschungen*, 20 (1907), p. 299; CH. R. POST: *Medieval Spanish Allegory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1915), pp. 154 y 167.

<sup>4</sup> Es Robert Kaltenbacher —de quien tomamos la cita: op y p. cit.— el primero en establecer el paralelismo.

poema <sup>5</sup>. Nosotros creemos, como Lapesa, que Imperial, aunque recordara el texto de *Paris et Vienne*, debió tener presente a Guinizelli; creemos además, que como el mismo Lapesa indica apoyándose en una carta de Eugenio Mele <sup>6</sup>, los poetas del *dolce stil novo* acuden a esa imagen con frecuencia, y que Imperial, por lo tanto, sigue una tradición y no sólo un autor determinado. Conviene recordar también, que el poema combina y mezcla influencias de otros autores italianos; y que la de Dante, como es normal en la producción de Micer Francisco, es la más característica. Sólo teniéndola presente, nos parece, es posible llegar al sentido de la obra, como sólo teniendo presente la relación de Imperial con Dante es posible comprender las circunstancias del debate a que dio lugar este poema.

El decir de Imperial es un elogio —«por amor e loores de una fermosa mujer»— <sup>7</sup>, y conserva hasta cierto punto algunas características del género: en la primera estrofa se habla de la patria; en la segunda y en la tercera se enumeran cualidades; en la cuarta se alude a la familia, aunque de una manera metafórica e indirecta. La composición se levanta sobre un tema —el de la perfección de la mujer— que se apoya en cuatro motivos claramente separados, puesto que aparece cada uno en una estrofa: el escenario real, el jardín metafórico, el «callen poetas» y la referencia a mujeres ilustres del pasado. Al compás que se desarrollan los motivos —y con la ayuda de imágenes, metáforas, perífrasis, hipérbolos y comparaciones— se enumeran y presentan las virtudes.

*El escenario real.* En la primera estrofa se refiere, acumulando datos temporales y espaciales, el encuentro del poeta con la dama: en julio, en Sevilla, tras cruzar el puente del Guadalquivir, en el barrio de Triana, en la ribera del río. Dentro de ese marco real aparece la mujer prodigio; mujer que es —y no en sentido metafórico— la estrella de la mañana: «Non fue por cierto mi carrera vana,/ pasando la puente de Guadalquivir,/atán buen encuentro que yo vi venir/ ribera del río, en medio Triana,/a la muy fermosa Estrella Diana». Aparece pues, en toda su hermosura; y para ponderar esa hermosura, se acude a la referencia que equipara su aparición en el presente con su salida en mayo al despuntar el día: «qual sale por mayo al alva del día».

*El jardín metafórico.* La segunda estrofa explica el carácter del encuentro: «E por galardón demostrarme quiso». Es un galardón con el que premia la dama la conducta del poeta; un galardón que consiste en su sonrisa, en la visión de su semblante amoroso y de su mirada suave («El su gracioso e onesto riso./senblante amoroso e viso suave»); un galardón que

<sup>5</sup> En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), pp. 337-351, y ahora en *De la Edad Media a nuestros días* (Madrid: Gredos, 1971), pp. 76-94. Citaremos por esta última publicación.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 92, n.º 28.

<sup>7</sup> Dice la rúbrica del *Cancionero de Baena*.

supone correspondencia, por tanto; que, al justificar el valor que al encuentro se atribuye, trascendentaliza el poema y determina la alabanza.

El poema, es en efecto, afirmación de que el amor de Micer Francisco se acepta y corresponde; el elogio, al ensalzar a la dama hasta el extremo, glorifica al amante y sublima a su vez las circunstancias que merecen el ser correspondido. Decidido el autor por eso a describir la dama-estrella, acude a una comparación y a una metáfora. La metáfora es la del jardín; y la estrella, por el poder de la metáfora, se multiplica en flores que le otorgan juventud, suavidad y gentileza: «La muy delicada flor de jazmín / rosa novela de oliente jardín / e de verde prado gentil flor de liso». La comparación, construida en torno a una perífrasis, insiste, al relacionar a la dama con el ángel, en el carácter maravilloso que se le viene atribuyendo: «Propio me paresçe al que dixo «Ave», / quando enbiado fue del paraíso».

*Callen poetas.* La tercera estrofa se abre con el motivo de «callen poetas», que en realidad, se construye sobre un breve catálogo de autores: «Callen poetas y callen abtores, / Omero, Oraçio, Vergilio e Dante, / e con ellos calle Ovidio *D'Amante* / e quantos escripvieron loando señores». El hacer callar a los sabios del pasado, es, naturalmente, una fórmula retórica mediante la cual se les exalta y glorifica: se les convierte en representación de todos los otros anteriores. El catálogo, por eso, es sumamente interesante. Cinco nombres famosos se recuerdan: por Grecia, Homero; por Roma, Virgilio, Ovidio y Horacio; sólo Dante por el mundo moderno. Este es, pues, y sin duda, el mayor elogio que se puede hacer del poeta florentino. El «callen» y el «catálogo» conducen a una comparación de carácter hiperbólico; la cual, apoyándose en el lucero y en la rosa, coloca sobre todas las mujeres a la dama: «Que tal es aqueste (aquesta) entre las mejores / como el luçero entre las estrellas, / llama muy clara a par de çentellas, / e como la rosa entre las flores».

*Referencias a mujeres del pasado.* Alude la cuarta estrofa a dos mujeres ilustres del pasado, que hacen destacar, con su suavidad y con su nobleza, la nobleza y la suavidad de la Estrella Diana: «Non se desdeñe la muy delicada / Enfregimio griega, de las griegas flor, /nin de las troyanas la noble señor, / por ser aquesta atanto loada». La referencia, además, sostiene la última parte de la estrofa, que es al mismo tiempo, última parte del poema. Se vuelve al jardín metafórico, pero sólo para convertirlo, negando su carácter, en tierra ordinaria y sin cultivo: «Que en tierra llana e non muy labrada / nasce a las vezes muy oliente rosa, /así es aquesta gentil e fermosa, /que tan alto mereçe de ser conprada (comparada)». En esa tierra ordinaria, pues, que representa el mundo contemporáneo frente al prestigioso mundo antiguo, se hace nacer a la rosa, a la extraordinaria maravilla, que, junto al Guadalquivir, contemplan los ojos del poeta. Es su nacimiento un prodigio por lo tanto; y con él, se indica una vez más el carácter milagroso de la naturaleza de la dama.

Creemos que los dos primeros motivos que hemos estudiado —el esce-

nario y el jardín metafórico— deben relacionarse con los sonetos XIV y XV de Guido Guinizelli <sup>8</sup>, claro está, que el escenario —que supone sólo una leve coincidencia con el soneto XV— se acomoda a las circunstancias sevillanas de Micer Francisco; lo cual, no quita para que el río («Verde rivera») venga de Guinizelli. Lo mismo ocurre con el jardín metafórico; coinciden Imperial y Guinizelli en la comparación con flores: «Ed assembrargli la rosa e lo giglio» (XV). Es, sin duda, más evidente la relación entre las alusiones que presentan el encuentro con la dama: «Piú che la stella diana splende e pare» (XV); «Vedut'ho la lucente stella diana / ch'appare anzi che'l giorno rend'albore, / c'ha preso forma di figura umana» (XIV). Coinciden los dos poetas, por supuesto, al afirmar el amor con que la amada corresponde: «Senblante amoroso e viso suave», «Occhi lucenti gai e pien d'amore» (XIV). También utiliza Guinizelli hipérboles, que aún siendo distintas, recuerdan las de Imperial; como la que hace a la mujer, concurrendo con la afirmación de Micer Francisco («Que tal es aqueste (aquesta) entre las mejores / como el luzero entre las estrellas»), vencer a todas las otras en valor y en belleza: «Non credo che nel mondo sia cristiana / sí piena de beltade e di valore» (XIV).

Por otra parte, hay que referir la comparación con San Gabriel a la tendencia frecuente en el *dolce stil novo* a presentar a la dama en forma de ángel o con características angélicas; como hace, por ejemplo, Guinizelli en su canción más conocida: «Tutto lo mondo canti... / vostr'altezza pregiata; / ché siete angelicata / criatura. // Angelica sembianza / in voi, donna, riposa» <sup>9</sup>. En cambio, la perífrasis («Propio me pareçe al que dixo "Ave"») y el «callen poetas e callen abtores» parecen recordar al Canciller («Esta es la Virgen, a quien dixo "Ave" / Gabriel, con otras palabras fermosas», «Callen dialéticos e los donatistas, / maestros formados en la tología, / de juro çevil e los canonistas, / Platón, Aristóteles en filosofía.» <sup>10</sup>); aunque es más lógico quizá relacionar a Imperial con Dante, como han hecho respecto a la perífrasis, Joaquín Arce («Dissemi: "Da quel di che fu detto" Ave», *Divina Comedia*, Paradiso, XVI, 34, <sup>11</sup>) y Sanvisenti y Lapesa en relación con el «callen poetas e callen abtores» («Taccia Lucano omai là dove tocca / del misero Sabello e di Nassidio.. / taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio» (Inferno, XXV, 94-97 <sup>12</sup>). La comparación con

<sup>8</sup> En *Rimatori del Dolce Stil Novo*, ed. Luigi di Benedetto (Bari: Laterza & Figli, 1969): «Ristampa anastatica dell'edizione 1939», pp. 16-17.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>10</sup> Pero López de AYALA: *Libro rimado del Palacio*, ed. Jacques Joret (Madrid: Alhambra, 1978), I, estrs. 865 y 838.

<sup>11</sup> Dante ALIGHIERI: *Tutte le opere*, ed. Luigi Blasucci (Firenze: Sansoni Editore, 1965). Citaremos todas las obras de Dante por esta edición.

<sup>12</sup> Joaquín ARCE: «El prestigio de Dante en el magisterio lingüístico-retórico de Imperial» en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, I (Madrid: Gredos, 1972), pp. 105-118; B. SANVISENTI: *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola* (Milano: Ulrico Hoepli, 1902), pp. 77, n.º 42; Rafael Lapesa en el *art. cit.*, p. 93, n.º 30.

astros y con flores y la mención de dechados mitológicos, abundante en la literatura medieval, es frecuente entre los italianos; es posible advertir incluso remotas coincidencias entre el poema de Imperial y el soneto 260 de Petrarca, en el que no falta ni la estrella ni la honestidad y suavidad de la dama, y en la que ésta triunfa también de los antiguos dechados <sup>13</sup>.

Así pues, apoyándose en Dante, imitando a Guinizelli y siguiendo a otros poetas italianos, presenta Imperial a la dama cuyo nombre se oculta bajo el de la estrella que anuncia el día. Esta, enmudeciendo a los poetas que durante siglos habían ensalzado la belleza femenina, triunfando de flores y de estrellas, equiparándose al arcángel y a las heroínas mitológicas, premia al poeta con su amor y con el resplandor de su figura: porque su figura encarna la gracia, la dulzura, la honestidad, el amor y la belleza. Y es que para Imperial, como para algunos de los «stilnovistas» más radicales, el ángel y la amada se identifican, porque la amada puede activar las virtudes que en el corazón gentil se encuentran <sup>14</sup>, porque puede llevar al hombre, como el ángel, a la perfección más alta <sup>15</sup>, y conducirlo hasta Dios, puesto que éste la envió al mundo y la dotó de una superior naturaleza <sup>16</sup>. Y como se identifican también el ángel y la estrella —es decir, el astro y el espíritu angélico que lo mueve— se convierte la dama en estrella o la estrella en dama <sup>17</sup>, y ésta, con su resplandor, guía al hombre en su camino: «Quest'altissima stella, che si vede/col su'bel lume, ma non m'abandona:/costei mi die'chi del su'ciel mi dona/ quanto di grazia l' m'intelletto chiede» <sup>18</sup>.

A los poetas castellanos, alejados de la poesía italiana a pesar de conocerla e imitarla, las alabanzas de Micer Francisco tenían que parecerles

<sup>13</sup> «In tale stella duo belli occhi vidi / tutti pien d'onestate e di dolcezza.. // Non si pareggia a lei qual più s'aprezza / in qual ch'etade, in quai che strani lidi; / non chi recò con sua vaga bellezza / in Grecia affani, in Troia ultimi stridi, / no la bella romana che col ferro / apre il suo casto e disdegnoso petto, / non Polissena, Isifile et Argia.» Francesco PETRARCA: *Rime e trionfi*, ed. Ferdinando Neri (Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1963), p. 365.

<sup>14</sup> «Foco d'amore in gentil cor s'apprende / come vertute in petra preziosa: / che de la stella valor no i discende, / anti che'l sol la faccia gentil cosa, / Poi che n'ha tratto fore, / per sua forza, lo sol ciò che li è vile, / stella li dà valore, / Così lo cor, ch'è fatto da natura / asletto, pur, gentile, / donna a guisa di stella lo innamora.» Guido GUINIZELLI, en *Rimatori del Dolce Stil Novo*, ed. cit., p. 8.

<sup>15</sup> «Angelica figura novamente / di ciel venuta a spander tua salute, / tutta la sua virtute / ha in te locata l'alto dio d'amore.» Lapo GIANNI, en *ibid.*, p. 65.

<sup>16</sup> «Dico, guardando a la vostra beltate: / 'Questa non è terrena creatura: / Dio la mandò da ciel, tant'è novella.» Cino da PISTOIA, en *ibid.*, p. 170.

<sup>17</sup> «Veduf'ho la lucente stella diana.. / c'ha preso forma di figura umana.» Guido GUINIZELLI, en *ibid.*, pp. 16, «Un'alta stella di nova bellezza, / che del sol ci to' l'ombra la sua luce, / nel ciel d'Amor di tanta virtù luce, / che m'innamora de la sua chiarezza.. // E come donna questa nova stella / sembianti fa che'l mi' viver le spiace.» Dino FRESCOBALDI, en *ibid.*, p. 90.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 93.

excesivas. Y aunque ellos habían hablado también de lo angélico de sus damas, tenían que considerar improcedente —apegados como estaban a lo literal y a lo anecdótico— la comparación con el arcángel; ajenos además al mundo clásico, tenían que juzgar irrespetuosa, la petición de silencio con que Imperial se dirigía a Dante y a los grandes autores del pasado <sup>19</sup>.

Por eso, Fernán Pérez de Guzmán responde a Micer Francisco. Su poema se acomoda a la forma estrófica, a las rimas y a los motivos de la composición precedente. No hace esto Fernán Pérez para aceptarla o defenderla; lo hace, por el contrario, para rechazarla y contradecirla. De ahí, que aunque se conserven casi todos los motivos anteriores no se levante su poema sobre el tema de la perfección de la dama, sino sobre el del pecado del poeta. Este cambio, naturalmente, determina las sustituciones y las modificaciones que entonces aparecen. Podemos decir por eso, que en la estrofa primera, el motivo del «hablar demasiado» ocupa el lugar que antes ocupaba el escenario; en la segunda, sustituye al jardín la ceguera de amor; en la tercera, en cambio, se intercala el jardín, y el «callen poetas» continúa; en la cuarta, permanece la referencia a las mujeres del pasado. De manera semejante, los artificios se modifican y se reemplazan. Desaparecen, por de pronto, las imágenes poéticas, y se introducen consideraciones morales que dan a la composición un tono distinto, un acento solemne y didáctico. Las modificaciones y el nuevo acento indican muy bien el propósito diferente que caracteriza a este poema: se escribe para señalar el pecado de Imperial, para empujarle a la rectificación y al arrepentimiento.

*Hablar demasiado.* La primera estrofa comienza el tema con tres afirmaciones. Inicia éste con ellas su desarrollo. Se señala ante todo los inconvenientes que supone el hablar demasiado para indicar de esa manera el primer error de Micer Francisco: el haber hablado («A las vezes pierde e cuida que gana / quien buen callar troca por mucho dezir»). La afirmación segunda define muy bien el carácter del poema de Imperial —loa—; muestra, sin embargo, la incapacidad de Fernán Pérez para entender el mundo poético de Micer Francisco. Fernán Pérez, por esa incapacidad precisamente, denomina «alabanza falsa» a lo que en el genovés no es más que descripción objetiva; atribuye, además, el poema a la codicia, al deseo de poseer a la dama. Con la codicia aparece como pecado el error de Imperial; de esa manera el tema se desarrolla: «E non deve graçias nin bien resçibir / quien loha (loa) infintoso por codiçia vana». La tercera afirmación, que se refiere al nombre femenino, muestra más todavía la incompreensión de Fernán Pérez. Confunde éste con la diosa de la castidad a la estrella de la mañana, y toma por comparación lo que en Imperial es nombre: «Mas con la deesa que castidat guía / non fue por çierto egualança

<sup>19</sup> No recordaban, por supuesto, que también Dante había hecho callar a Ovidio y a Lucano, y que había ido más lejos todavía, pues, según sus palabras, tras competir con ellos, los había derrotado; *Divina Commedia, ed. cit.*, Inferno, XXV, pp. 97-102.

llana». De esa manera, al comparar con la castidad el objeto de la lascivia, el pecado del poeta se acentúa. Queda claro, por otra parte, que la actitud moral que le caracteriza, impide a Fernán Pérez acercarse al mundo poético de Micer Francisco: escapa a su mirada por de pronto la naturaleza de la estrella; ve en ésta, sólo una metáfora que oculta a una mujer de carne y hueso.

*Ceguera de amor.* En la segunda estrofa, Pérez de Guzmán, precisamente porque escapa a su mirada el mundo poético del genovés, moteja de ciego a éste, apoyándose en el motivo tradicional de la ceguera de amor. Sólo así puede explicar la inexplicable comparación del ángel con la dama; comparación que ahora se califica de blasfema, para desarrollar de ese modo el tema del pecado: «El que poco vee o ha turbado el viso / por el sueldo viejo cuida que es florín / aqueste que así desonró al serafín / amor lo cegó, sin dubda lo priso». El tema del pecado dirige inmediatamente hacia el propósito; Fernán Pérez aconseja a Imperial el arrepentimiento: confesión en el presente, en el futuro silencio («D'aqueste pecado que yo aquí deviso / es menester que sus manos lave / o ponga a su boca tan secreta llave / que non diga cosa de que sea repiso»).

*El jardín y el callen autores.* Del pecado moral, se pasa en la tercera estrofa, al pecado poético; pecado poético que se presenta en una doble perspectiva: hacer callar a los poetas, comparar la dama con las flores. En el primero de los casos, al convertir a la dama en una mujer sin hermosura, muestra de nuevo Fernán Pérez su incapacidad para comprender el mundo de Micer Francisco; incapacidad, que al llevarle por otro lado, a malinterpretar la terminación del poema precedente —llama a la Estrella Diana mujer de baja condición— destruye el carácter prodigioso que a la dama se había atribuido: «O que silencio tengan aquestos doctores, / todo el mundo deve ser pesante, / que por mujer baxa, de pobre senblante, / parescan (perescan) los dichos de los sabidores». La comparación con flores, sin embargo, se presta al propósito de Fernán Pérez, puesto que sirve para aconsejar una vez más a Micer Francisco la enmienda y el arrepentimiento: «Mas el que igualó a las lindas flores, / las que mejor biven entr'éstas aquéllas, / oigan (oiga) sentençia e enmienden (enmiende) querellas / e pidan (pida) perdón de aquestos errores».

*Referencias a las mujeres del pasado.* La última estrofa, que repite —sustituyendo y ampliando— las referencias a las mujeres del pasado, sirve para introducir el desafío poético. En efecto, la primera referencia —a Elena—, que es la única de Imperial que se mantiene, sirve para ligar la estrofa final de las dos composiciones; la segunda —a Adria—, para llevar el debate ante el tribunal de Amor; la tercera —a Deyanira—, para asegurar la victoria a Fernán Pérez:

Si se non sentiese de aquesta vegada  
la fermosa griega d'este desonor.



denunçie querella ante el dios del amor  
 la noble Adria que fue injuriada;  
 no menos Daimira se siente ofensada,  
 que entiendo por Erculos vencer toda cosa.

El motivo del desafío, sin embargo, se emplea —al servicio del tema del pecado— para empujar a Imperial a arrepentirse, puesto que aparece como amenaza que se realizaría únicamente si Imperial no se desdijera: «Espere el errado la lid pavorosa / o luego desata (desate) su cántica errada». El tono de Fernán Pérez, que es desagradable e intransigente, muestra una enemistad clara hacia Imperial; escribe el poeta castellano desde su propio mundo y desde el mundo de la poesía anterior a Micer Francisco.

### POEMA III: 232 BIS

Imperial responde de inmediato. María Rosa Lida descubrió la composición, que venía en el *Cancionero de Baena* como continuación a la réplica de Pérez de Guzmán; comparó perfectamente las dos composiciones, indicó su carácter, explicó algunas de sus líneas y rehizo otras siguiendo a veces a Amado Alonso. La contestación de Imperial está por estudiar, sin embargo: ni se ha mostrado su sentido, ni se han determinado sus fuentes. Sentido y fuentes, son a nuestro juicio imprescindibles para comprender el debate y para definir la labor poética de Micer Francisco.

Micer Francisco, aunque escribe con respeto, rechaza con decisión las acusaciones; no intenta defender puntos determinados, sino afirmar la injusticia del fallo de su contrincante: en primer lugar, porque lo considera resultado de la malquerencia de Fernán Pérez; después, porque su enemigo ha sido juez y parte al mismo tiempo, porque no ha tratado de comparar dos posiciones, sino que ha rechazado la suya sin comprenderla y sin examinarla:

Voluntat sin orden fue non sana  
 pronunçiar sentençia e querer definir  
 sin ver el proçeso nin ver concluir  
 nin ver las provanças qu'el derecho esplana.  
 Quien afirma o niega de la grant Rosana  
 sin distincion oponga de leía (Lía).  
 Sin ver una al menos dezir se podría  
 qualquier de las partes la uno (una) ser vana.

Imperial, terminada la estrofa, y recogiendo en la segunda el insulto de ceguera con que Pérez de Guzmán le motejaba, se dirige a Dante, al amado poeta que le guía siempre en su labor innovadora: «En dezir que mal veo vínome sorriso; / e dixie: «Alúnbrame, el buen florentín». Y Dante le

responde; su respuesta ocupa las tres últimas octavas. Le responde para animarle a continuar su obra: «Alça (Alçe) la vela tu nave, / de su engeño muy sutil enviso». Le aconseja, además, someter el debate al juicio del almirante de Castilla, don Diego Hurtado de Mendoza; el cual, si por un lado se relaciona con Imperial —por aquel entonces Vicealmirante—<sup>20</sup>, se relaciona también, por parentesco, con Fernán Pérez. Y Dante le aconseja someterse al juicio con seguridad, confiando en la Razón, en la Esperanza y en la Poesía: «Razón es la una de grandes valores, / esperança la otra que es maestra d'ellas, / poetría la terçera, que como çentellas / relunbran sus cantos entre los cantores». Indica después las causas de la acusación: amor y malquerencia. Es decir, el amor de Pérez de Guzmán hacia su propia dama y la malquerencia hacia Imperial del mismo Fernán Pérez: «E pon sospecha *de iure* fundada / en malquerençia, otrosí en amor, / que non den consejo nin den favor / por la atora nin por demanda». Termina el «buen florentín» aludiendo al juez y mostrando sus virtudes: «Dotor en *utroque* es mucho famoso»; insiste, además, en el acierto que la elección supone, pues la condenación de Pérez de Guzmán, por venir de tal sabio y de tal pariente, será menos vergonzosa, y la sentencia, favorable a Imperial, hará más noble el juicio: «E non le será atán vergonçoso / ser condenado por su grant linaje, / e judgando por ti e dando aventaje / será el juizio mucho más fermoso».

Así principia, como hemos apuntado, la respuesta de Dante a Micer Francisco: «Alça (Alçe) la vela tu nave, / de su engeño muy sutil enviso». Imperial atribuye a Dante ahora palabras parecidas a aquellas con las que el mismo Dante comenzaba el tratado segundo del *Convivio*: —«Lo tempo chiama e domanda la mia nave uscir di porto, per che, dirizzato l'artimone de la ragione a l'ora del mio desiderio, entro in pelago con isperanza di dolce cammino e di salutevole porto»<sup>21</sup>. Todo el poema está inspirado en el *Convivio*; teniendo en cuenta el *Convivio* precisamente comprenderemos la respuesta de Imperial a Fernán Pérez, comprenderemos además el significado de la Estrella Diana y la manera de trabajar de Micer Francisco.

El tratado primero del *Convivio* se dedica a justificar el uso de la lengua vulgar, y a exponer las razones que hacen a veces conveniente que un autor se ocupe de sí mismo. Dante, después de compararse a una nave, que sin vela y gobierno, se ve arrastrada a playas diferentes y a diferentes puertos, indica que muchos han vilipendiado su persona, y que muchos también han rebajado el valor de sus obras: no sólo el de las escritas, sino también el de las por escribir. Pasa entonces a enumerar las circunstancias por las que el nombre de un autor se ve disminuido. Tres son las principales: dos en el que juzga —la infancia de alma y la envidia— y una en el que es

<sup>20</sup> M. G. de B. (Mercedes GAIBROIS DE BALLESTEROS): «El famoso poeta Micer Francisco Imperial fue vicealmirante de Castilla.» *Correo Erudito*, 3 (1943), pp. 152-153.

<sup>21</sup> *Convivio*, II, 1, en Dante ALIGHIERI: *Tutte le opere*, ed. cit., p. 123.

juzgado —la humana impureza—. Es la envidia, afirma Dante, causa de malos juicios, porque no permite a la razón argumentar a favor de la cosa envidiada, de manera que, entonces, la potencia juzgadora es como un juez que escucha a una de las partes sólomente: «Invidia è cagione di mal giudicio, però che non lascia la ragione argomentare per la cosa invidiata, e la potenza giudicativa è allora quel giudice che ode pur l'una parte» (I, 4; pp. 114).

La primera estrofa de Imperial arranca precisamente de la explicación de Dante: «Voluntat sin orden fue non sana / pronunçiar sentençia e querer definir / sin ver el proçeso nin ver concluir... / Sin ver una al menos, dezir se podría / qualquier de las partes la uno (una) ser vana». Imperial, con la primera estrofa por lo tanto, deshace al comienzo mismo, y apoyándose en el poeta florentino, la argumentación de Fernán Pérez. A la vez, e indirectamente, atribuye a la envidia las acusaciones que contra él se formularon.

Después de la invocación de Imperial, interviene Dante, y, tras animar al poeta con palabras —como dije— muy próximas a las que comienzan el tratado segundo del *Convivio*, establece las causas por las que el poema de Imperial debe llegar a seguro puerto: razón, esperanza, poesía («Razón es la una de grandes valores, / esperançã la otra que es maestra d'ellas, / poetría la terçera»). Ahora, también, Imperial sigue de cerca el *Convivio*: «Lo tempo chiama e domanda la mia nave uscìr di porto; per che, dirizzato l'artimone de la ragione a l'òra del mio desiderio, entro in pelago con isperanza di dolce cammino, e di salutevole porto»<sup>22</sup>. Pasa Dante entonces —en el *Convivio*— a explicar su exposición poética, afirmando que debe hacerla desde dos perspectivas: la literal y alegórica («Dico che.. questa sposizione conviene essere litterale e allegorica»). A continuación, después de explicar el sentido literal («Quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti»), explica el sentido alegórico: «E quello che si nasconde sotto'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna (II, 1; pp. 123<sup>23</sup>).

Al aludir a Dante, señala indirectamente el carácter alegórico de su obra. Como alegóricos se han aceptado los poemas extensos de Micer Francisco; y, por eso, se han explicado satisfactoriamente. No se ha tenido en cuenta, sin embargo, el sentido alegórico de otros más breves, como los del grupo que ahora nos ocupa; de ahí que no hayan sido éstos explicados. No es de extrañar, por eso, que los poetas del siglo XV, que por ceñirse a lo literal no entendieron el alcance de la obra de Micer Francisco, se lanza-

<sup>22</sup> Es la misma cita anterior, aunque subrayada por mí ahora.

<sup>23</sup> Recuérdese que aquí el texto —perdido parte de lo que escribió Dante— ha sido rehecho por los editores. Hoy día, sin embargo, se acepta como auténtico lo que éstos atribuyen al poeta.

ran a un ridículo ataque intentando mostrar lo absurdo de las afirmaciones del primer poema de la serie.

Al carácter alegórico de su poema y a la incapacidad de comprensión de sus detractores, se refiere Imperial cuando atribuye a Dante los dos versos que hemos citado y repetido: «Alça (Alçe) la vela tu nave, / de su engeño muy sutil enviso». Afirmación que se contrapone, es claro, a la de Fernán Pérez: «El que poco vee o ha turbado el viso». No es que esté ciego, o que tenga turbada la visión, Micer Francisco; al contrario, es Pérez de Guzmán el que no puede penetrar su sutil e ingeniosa alegoría. De ahí la sonrisa del genovés («En dezir que mal veo vínome sorriso»); de ahí también la seguridad con que afirma, contraponiéndose de esa manera a Fernán Pérez, haber contemplado y comparado a la Estrella Diana y al arcángel San Gabriel («Yo vi Díana e vi el cherubín»).

Dante, en la primera canción del *Convivio* —«Voi che ntendendo il terzo ciel movete» (II; pp. 123)—, se dirige a los ángeles que mueven el cielo de Venus, y les explica con qué fuerza se siente atraído por una bella dama; después, en la exposición alegórica, explica a los lectores el sentido oculto del poema: la dama es la filosofía («Questa donna fu figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e bellissima Filosofia», II, 12, pp. 134), Venus la retórica («Venere si può comparare a la Rettorica», II, 13, pp. 135). En el nombre de la dama de Micer Francisco se agrupan muchas y diferentes alusiones; es difícil, por eso, decir lo que el nombre y la dama significan. Es la estrella diana en el *dolce stil novo* la estrella de la mañana, Venus —hija de Dione—, el hésperus latino. Pero por otra parte, Diana, identificada con la luna, venía significando a lo largo de la Edad Media la castidad y el ejercicio de la caza. De ahí la afirmación de Fernán Pérez: «Con la deesa que castidat guía / non fue por cierto egualança llana». Imperial, que toma el nombre de la tradición literaria de su tiempo, entiende por estrella diana la estrella que anuncia el día. De ese modo, como dijimos antes, atribuye un carácter angélico a su dama. Es ésta una mujer real que existe en el presente; una mujer a la que ama Micer Francisco y que a Micer Francisco corresponde. Pero también, de acuerdo con los poetas italianos, es como el ángel, un ser capaz de conmover el corazón gentil, y de inflamar el amor y la virtud que en él existe. Presenta, pues, Imperial su experiencia amorosa dentro de la tradición «stilnovista», busca alegorizar como Dante alegoriza en su *Comedia*, y hacer así de su experiencia y de su dama, una alegoría que explique lo trascendental de su trabajo y la nobleza que ese trabajo imparte a los que lo practican, como él, con sabiduría y con pericia.

Advierte Dante en el *Convivio* —en el párrafo que antes comentábamos— que poetas y teólogos entienden de distinta manera la alegoría: «Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti» (II, 1; pp. 124). La diferencia reside, como se puede colegir de la *Epístola al Can Grande*, en que en la que construyen los teólogos es cierto lo que el sentido lite-

ral explica, mientras que es ficticio cuando trabajan los poetas <sup>24</sup> Charles S. Singleton, de acuerdo con estos presupuestos, concluye que es teológica la alegoría de la *Comedia* y poética la del *Convivio*. Imperial que acude a la *Comedia* constantemente elige ahora su tipo de alegoría, porque éste le permite certificar la realidad de su experiencia. Continúa, sin embargo, recogiendo sus materiales en el *Convivio*, porque el *Convivio* le deporta los elementos alegóricos que necesita. De ahí que para dar a su dama un sentido determinado la identifique con Venus, con la estrella de la mañana y de la tarde de la que Dante significando la retórica habla al comentar su canción primera:

E lo cielo di Venere si può comparare a la Rettorica per due proprietadi: l'una sí è la chiarezza del suo aspetto, cha è soavissima a vedere più che altra stella; l'altra sí è la sua apparenza, or da mane or de sera. E queste due proprietadi sono ne la Rettorica; ché la Rettorica è soavissima di tutte le altre scienze, però che a ciò principalmente intende; e appare da mane, quando dinanzi al viso de l'uditore lo rettorico parla, appare da sera, cioè retro, quando la lettera, per la parte remota, si parla per lo rettorico (II, 13, pp. 135).

No es de extrañar, por eso, que las alabanzas que del cuerpo de su dama hizo Imperial en el primer poema, se relacionen con las que del cuerpo de la suya hace Dante en el tratado tercero (8; pp. 149-151) del *Convivio*. Imperial alude al rostro sólomente, al resplandor amoroso que despidе; y —sin nombrar ni los ojos ni la boca, pero pensando en ellos— dibuja la suavidad de su mirada, y la gracia y la honestidad de su sonrisa: «El su gracioso e onesto riso / senblante amoroso e viso suave». Dante, también, al disponerse a elogiar el cuerpo femenino, circunscribe al rostro su alabanza: se limita concretamente a los ojos y a la boca, y sitúa en la boca el «dolce riso» de la dama. Sonrisa ésta que se distingue —como la que en Imperial aparecía, y de acuerdo con cánones a los que se alude ahora— por su honestidad y por su gracia: «Ridere con onesta severitate e con poco movimento de la sua faccia; si che donna, che allora si dimostra come detto é, paia modesta e non disoluta» (ibíd., 8; pp. 150 <sup>25</sup>) y Dante, como Imperial más tarde, hace también morada del amor el rostro: «Dico che Amore le reca queste cose quivi, sì come a luogo suo».

Alabanzas, pues, cargadas de sentido; alabanzas que, teniendo en cuenta las fuentes pueden explicarse. Los ojos y la sonrisa son atributos de la sabiduría, como en su exposición alegórica afirma Dante (III, 15; pp. 158): los ojos, las demostraciones con las que se contempla certí-

<sup>24</sup> Seguimos las afirmaciones de Charles S. SINGLETON, porque, además de interesantes, nos parecen convincentes: *Dante's Commedia. Elements of Structure* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980), pp. 84-94.

<sup>25</sup> Y Dante añade: «Ahi mirabile riso de la mia donna, di cui io parlo, che mai non si sentia se non de l'occhio», *ibid.*

simamente la verdad; la sonrisa, las persuaciones que esconden bajo un velo la luz <sup>26</sup>. La suavidad que Imperial atribuye a la mirada femenina, la atribuye a la retórica el *Convivio*, porque, al fin y al cabo, la suavidad es lo que busca la retórica: «Ché la Rettorica è soavissima di tutte le altre scienze, però che a ciò principalmente intende» (II, 13; pp. 135).

También encuentra Imperial en el *Convivio* (III, 7) la posibilidad de comparar a la dama con los ángeles: «E noi veggiamo molti uomini tanto vili e di sì bassa condizione, che quasi non pare essere altro che bestia; e così è da porre a da credere fermamente, che sia alcuno tanto nobile e di sì alta condizione che quasi non sia altro che angelo: altrimenti non si continuerebbe l'umana spezie da ogni parte, che esser non può. E questi cotali chiama Aristotile, nel settimo de l'Ética, divini; e cotale dico io che è questa donna, sì che la divina virtude, a guisa che discende ne l'angelo, discende in lei» (III, 7, pp. 148). Dante, en el tratado precedente, hablando también de los ángeles, aseguró que se conocía su existencia porque el mismo Dios la había revelado; y para probar su afirmación, elige como Imperial más tarde, a san Gabriel entre todos ellos: «La prima cosa e lo primo secreto che ne mostrò (Cristo), fu una de le creature predette (los ángeles): ciò fue quello suo grande legato che venne a Maria, giovinetta donzella di tredici anni, da parte del Sanator celestiale» (II, 5; pp. 128).

La última estrofa del primer poema se construye sobre dos elementos principales: el deseo de que no se ofendan las bellas de la antigüedad con las alabanzas de la dama, y la afirmación de que también en lugar humilde, puede nacer una mujer gentil y hermosa. El primero de los elementos se relaciona con el elogio; el segundo, aunque tiene que ver esencialmente con la poesía «stilnovista», procede del *Convivio*. En efecto, dedica Dante el último tratado de la obra a demostrar que la gentileza o la nobleza («Che per una cosa intendo.» IV, 14; pp. 179) no es un privilegio que se hereda con la sangre, sino un don de Dios que se gana con esfuerzo virtuoso; de manera que es el individuo el que ennoblece a la familia, y no la familia la que ennoblece al individuo («La stirpe non fa le singulari persone nobili, ma le singulari persone fanno nobile la stirpe», IV, 20; pp. 185), y que donde hay virtud, hay por lo tanto, gentileza («E gentilezza dovunque è vertute», IV, 16; pp. 182). Dante, para sostener sus argumentos, acude a la comparación del sembrador, del campo y la semilla: el sembrador es Dios; el campo, el individuo; la semilla, la nobleza («Buona e ammirabile sementa! e oh ammirabile e benigno seminatore, che non attende se non che la natura umana li apparecchi la terra a seminare!», IV, 21, pp. 187). Es esta comparación, precisamente la que utiliza Micer Francisco para acabar su poema y para justificar sus alabanzas: no deben sentirse humilladas las

<sup>26</sup> «Li occhi de la Sapienza sono le sue dimostrazioni, con le quali si vede la veritate certissimamente; e le suo riso sono le sue persuasioni, ne le quali si dimostra la luce interiore de la Sapienza sotto alcuno velamento».

heroínas del pasado, porque la semilla que Dios elige, puede prender en cualquier edad y en cualquier campo, por pobre y bajo que parezca.

Podemos decir, en suma, que los dos poemas de Imperial están estrechamente ligados al *Convivio*; que del *Convivio* proceden el significado, los elementos alegóricos y algunos de los elementos poéticos que se utilizan, aunque todos ellos, por otra parte, coinciden con la tradición del *dolce stil novo*. Refiere Imperial en su primer poema, una experiencia cierta: el encuentro con una mujer a la que ama. La mirada de ésta y la sonrisa aseguran la correspondencia. Imperial, para describirla, acude a la «*donna angelicata*» que los «*stilnovistas*» habían inventado. Y los «*stilnovistas*», además, le procuran los elementos para dibujarla: el nombre, la estrella, la comparación con flores, con astros y con mujeres mitológicas. Decide Imperial, por otra parte, explicar mediante una alegoría que se apoye en su experiencia y en su amada, la importancia de la ciencia que cultiva y la nobleza que de su práctica se sigue. La alegoría es la misma que Dante había utilizado en su *Comedia*, la que éste atribuye a los teólogos; es decir, la que se apoya en un sentido literal que narra algo realmente sucedido. Se adjudica, por eso, a la dama y a la experiencia un sentido segundo y alegórico: por la dama se entiende la retórica; por el encuentro y por la correspondencia, la consagración del poeta y su maestría. Se acude al *Convivio* para adjudicar ese sentido; allí se encuentran los elementos necesarios: la identificación de la retórica y la estrella, las alabanzas significativas de la dama.

El segundo poema de Imperial está determinado por la incompreensión de Fernán Pérez; porque Fernán Pérez no ha visto en el primero, sino irreverencias imposibles. Por eso, Micer Francisco, en la composición segunda, indica el carácter alegórico de la primera, recomienda la lectura —sutil— que exige ese carácter, y, encargando a Dante la explicación y la defensa de su obra, dirige hacia sus fuentes —el *Convivio*— en donde la clave alegórica se esconde.

#### POEMA IV: 233

El almirante no debió prestarse al juicio; y el poema de Imperial, siguió según parece incomprendido. En efecto, Diego Martínez de Medina arremete contra él en cuatro estrofas que acusan la lectura del poema de Fernán Pérez. Martínez de Medina, sin embargo, no coloca en un plano moral, sino poético y social, el error de Micer Francisco. De ahí que sobre el tema del error se construya el poema; apoyándose éste además en motivos de las composiciones precedentes. Así, en la primera estrofa, en lugar del escenario de Imperial, aparece el «hablar demasiado» de Fernán Pérez; en la segunda, en cambio, se suprime el jardín y la ceguera, y se desarrolla en ella, como también en la tercera, el «callen poetas» y el catálogo de auto-

res; vuelve, la última estrofa, a las mujeres del pasado. Pierde el poema el acento solemne y moralizante que le había dado Pérez de Guzmán, y acentúa su carácter de debate poético, aunque sin recoger las bellas imágenes de Micer Francisco.

*Hablar demasiado.* La primera estrofa, que muestra más que las otras el impacto de Fernán Pérez, toma de éste el motivo del «hablar demasiado» y lo sitúa en un plano poético; de ahí que no aluda a la codicia, sino el atrevimiento del poeta: «Muy enperial e de grant ufana / fue vuestro proçeso e vuestro dezir». Inmediatamente vuelve sobre el motivo y lo coloca en un plano social, al tachar a Micer Francisco de ofender a las hermosas de la época: «Pues que enfengistes menguando valía / de todas lindas por una villana». Sobre esta doble proyección transcurre el tema en adelante.

*Callen poetas.* Porque se suprime el carácter moral del error de Micer Francisco se silencia ahora el motivo del serafín, tan importante para Fernán Pérez; porque se intensifica, en cambio, el carácter poético de la falta, se extiende el «callen poetas» a lo largo de la segunda y la tercera estrofas. Este motivo, que, al aludir a Dante —«en el qual leístes»—, muestra la dependencia que ligaba a Imperial con el poeta florentino, concluye acentuando precisamente la proyección social contemporánea: «Todos los leales lindos amadores / de vos deven tener muy grandes querellas, / pues menospreçiastes ducñas e donzellas / de quien ellos fueron sienpre servidores».

*Referencias a las mujeres del pasado.* La estrofa cuarta, que vuelve sobre las mujeres del pasado y que utiliza las mismas afirmaciones de Micer Francisco —aunque contra Micer Francisco precisamente—, sirve para denostar por última vez, y como conclusión, a Imperial por su poema. Usa las referencias Diego de Medina para negar el valor en absoluto de la dama: «E porque la loedes da poco o nada / a la gentil troyana de alto valor, / nin porque seades más su defensor / a Ufrigenia griega non enpeçe nada». Por eso que pueda llamar a la comparación desmesurada; por eso que, moviéndose dentro del amor cortés como se mueve, se vea obligado a salir en defensa de la medida. De ahí que sea tan significativo lo que sucede luego: cuando Imperial acepta el desafío, no es el moralista Fernán Pérez el que responde, sino el poeta Martínez de Medina. Es decir, Martínez de Medina, que no entiende tampoco el poemita de Imperial, se acerca a él, sin embargo, desprovisto del aparato moral que caracteriza a Fernán Pérez, coloca el debate en el campo literario, lo convierte en una competición de ingenio.

#### POEMA V: LA RECUESTA DE AMOR (234)

No se hizo esperar la réplica de Micer Francisco: responde en defensa de la Estrella Diana con once estrofas de siete versos octosílabos. Como



desafío alegórico se presenta el poema; e Imperial, por eso, y, para estar en el mismo nivel que su contrincante, lo coloca en un plano poético. Es decir, siguiendo un esquema, tradicional ya entre los poetas del Norte de Francia, se lucha ante el dios de amor con armas y con argumentos metafóricos una alegórica batalla; y el dios precisamente debe al final, juzgando a los antagonistas, dictar sentencia por boca de un representante <sup>27</sup>.

De ahí que Imperial ahora se aparte del poema que provocó el conflicto; es decir, que se introduzca en el amor cortés abandonando el terreno «stilnovista». No trata por eso de justificar con razonamientos lógicos su conducta precedente, ni de sostener con argumentos morales su poema, ni tampoco de explicar el significado de la dama, aunque aluda a él de alguna forma. Trata, sí, de demostrar, que ésta es digna de los encomios que antes le había dirigido; trata de vencer la alegórica batalla con los instrumentos que le ofrecen el amor cortés y la poesía nórdica francesa: inventiva, gracia, pericia técnica, riqueza de recursos y artificios.

De acuerdo con estos presupuestos el poema se organiza. Se abandona, por de pronto, la estrofa de arte mayor solemne y pesada; se acude a la de arte menor, más ligera y graciosa, más conveniente para la lucha. Dentro del arte menor se elige como medio de expresión las coplas mixtas de siete versos, poco usadas en Castilla, y, como consecuencia, más difíciles, pero más poderosas por lo mismo. Coplas que, por otra parte, permiten a Imperial introducir un elemento —el único en el poema— que rebasando los recursos que el amor cortés le ofrece, alude, tácitamente como en las composiciones anteriores, al sentido oculto de la estrella, a su naturaleza prodigiosa y admirable. En efecto, para construir el poema, la estrofa mixta de siete versos, once veces se repite; surge entonces el setenta y siete como producto del siete por once. El número que significa, de acuerdo con una tradición antigua y conocida, la perfección de lo acabado, aparece ennobleciendo, primero, las estrofas —los siete versos que las constituyen—, y después, glorificando con su presencia doble la composición entera —las setenta y siete líneas que forman el conjunto—. Se glorifica y ennoblece el poema, por lo tanto; y como el poema lo que hace es —lo veremos enseguida— presentar la belleza de la amada, se glorifica y ennoblece la belleza de la amada, atribuyendo a ésta la perfección del siete; es decir, la perfección maravillosa que requiere una obra de Dios especialmente terminada <sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Rafael Lapesa, siguiendo a Pierre Le GENTIL: *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Age* (Rennes, 1949), I, pp. 239-254, ha relacionado ya con la poesía del norte de Francia, precisamente por los elementos a los que aludimos —tribunal de Amor y armas alegóricas— el poema que estudiamos y otros del *Cancionero de Buena: La obra literaria del marqués de Santillana* (Madrid: Insula, 1957), p. 30.

<sup>28</sup> Colber I. NEPAULSINGH ha señalado ya que Imperial probablemente utiliza aquí el siete con un valor significativo: «Parece que Imperial quiere insinuar algo con el número siete, la belleza quizá, o la perfección: el poema consiste en setenta y siete versos, en estrofas

El poema se construye como comunicación a la dama, se divide en dos partes: la primera (1-3) es una introducción, la segunda (4-11) presenta la materia.

*Primera parte.* La introducción se utiliza para poner en antecedentes a los lectores y a la dama. Consta de tres estrofas que se organizan sobre ocho afirmaciones: una en boca del poeta y siete en boca de sus detractores. Ocho afirmaciones que se dividen en tres núcleos. El primero, que se levanta sobre una afirmación, sirve para situar la contienda ante la corte del Amor, para implícitamente señalar los combatientes —defensor y acusadores de la dama—, y para indicar la causa del conflicto —la Estrella del Norte—: «Ante la muy alta corte / del dios d'amor so çitado / e malamente acusado / por vos, Estrella del Norte». El segundo núcleo, que consta de cuatro afirmaciones, despliega una tras otra cada acusación; y, porque se refieren todas a los detractores, se introducen éstas con el verbo decir: «Diziendo que fiz error / en vos dar tan grant loor / que por en (end) meresco morte. // Dizen que vos ensalcé / entre las altas señores; / como rosa entre las flores / dizen que vos esmeré; / con luçero, con estrellas, / llama a par de çentellas, / dizen que vos igualé». El tercer núcleo, que se introduce con el mismo verbo y que se apoya a su vez en tres afirmaciones, sirve para presentar, con la ayuda de una antítesis, las amenazas de los enemigos: «Dizen que me desdezir / farán como fementido, / o que en el canpo metido / me farán cruel morir; / e si esto non fizieren / que do vuestros ojos vieren / me faga (fagan) luego foir».

Trabaja pues, Imperial con rigor, pensando en el desafío: el núcleo se presenta como un todo que el verbo «decir» aprieta y relaciona, como un todo armonioso que se abre, gracias al verbo «decir» precisamente, para mostrar el orden de las partes que lo constituyen. Despliega Micer Francisco una gran riqueza ornamental: nuevas imágenes y comparaciones dibujan a la dama, nuevos adjetivos apuntan veladamente el secreto de su naturaleza; no mujer, sino estrella; pero no estrella de la castidad, sino del Norte —en otras palabras, estrella que orienta y guía—.

*Segunda parte.* La segunda parte, que constituye el cuerpo del poema, consta de ocho estrofas que rompen por su número la exterior simetría de los miembros (3 + 8), pero que dan lugar por otro lado, a una simetría interior muy pronunciada: en la introducción ocho afirmaciones, ocho estrofas ahora en el cuerpo del poema. Ocho estrofas, que como las ocho afirmaciones anteriores, constituyen un todo que el demostrativo «vuestro» aprieta, y que a su vez, se abre en dos núcleos con tantos momentos cada uno como el número de estrofas que lo forma: va el primero de la cuarta a la quinta, y el segundo de la sexta a la onцена.

La estrofa cuarta, que inicia el primer núcleo (4-5), sirve para aceptar el

---

de siete versos cada una; Micer Francisco IMPERIAL: «El dezir a las syete virtudes» y otros poemas (Madrid: Espasa-Calpe, 1977), p. 31, n.º 77.

desafío —aludiendo de nuevo al juez y a las razones—, y porque el Amor es el que juzga, se dirigen a Venus los juramentos que se necesitan: «En vuestras manos, amiga, / fago jura e promesa / e a la grant Venus diesa, / que este rebto por vos siga / ante el alto dios de amor, / defendiendo vuestro honor / de quien vos desloor diga». La estrofa quinta, sirve para iniciar y justificar el tema, y para organizar su desarrollo. En efecto, el tema será la hermosura de la dama, su desarrollo se acomodará a la presentación de las distintas piezas de una armadura simbólica: se justifica el tema, porque es la belleza de la dama la que debe, mediante la presentación gradual que implica el desarrollo señalado, conseguir de Amor una sentencia favorable: «E porque la noble armadura / conviene a tal pelea, / donde dios de Amor vea / la vuestra grant fermosura».

De ahí que en el segundo núcleo (6-11) se desarrolle el tema mediante el artificio prometido, y con un orden cuidado y riguroso: cada una de las estrofas, presenta piezas de la armadura y cualidades o partes del cuerpo de la dama; de manera que, uniéndose, los dos elementos permiten luchar a la belleza. La cota está constituida por el cabello; el cinturón, por los brazos; la lanza, por los ojos. El escudo es el aire delicado de la amada; la divisa, sus dientes y su boca; el yelmo, su talle; la cimera, su rostro; la flecha, su nariz y sus pestañas; sus cejas, el arco. Se llega así a la última estrofa; la cuál, no sólo termina la enumeración con un último elemento, sino que además vuelve, apoyándose de nuevo en referencias a las mujeres del pasado, a la afirmación que había provocado la polémica: no hay en Castilla nada semejante. Afirmación que revela, por otra parte y veladamente, lo esencial de la naturaleza de la Estrella, su carácter prodigioso: «Vuestro gracioso aseo / sean las sobreseñales; / no creo que las dio tales / Ginebra, ni fizo Iseo; / e sería gran maravilla / fallar tales en Castilla, / que, quanto yo, non las veo».

Imperial, pues, se mueve ahora en el mismo campo que Martínez de Medina: en el literario. Para entrar en el torneo poético, en el artificioso juego cortesano, no necesita a Dante Micer Francisco; prefiere utilizar las armas de los trovadores franceses, que si de menos profundidad y alcance, son sin duda, más rápidas y ligeras. Recuérdese que las canciones alegóricas cortesanas del norte de Francia carecen del sentido filosófico característico de los poemas alegóricos italianos. Sus alegorías, que se distinguen por su falta de hermetismo, pueden considerarse —asegura Roger Dragonetti<sup>29</sup>— como series de metáforas sostenidas que sirven para colorear y desarrollar el argumento lírico. Así es como Imperial trabaja ahora: valiéndose de elementos provenzales y apoyándose en recursos del norte de Francia, pero recordando, mediante el número simbólico, la esencia stilnovista y la alegoría dantesca de sus poemas anteriores. Encontramos

<sup>29</sup> *La technique poétique des trouveres dans la chanson courtoise* (Brugge: De Tempe, 1960), p. 243.

riqueza, agilidad y pericia técnica; también rigor, medida, orden y armonía. Partes y elementos se presentan sin confusión alguna; partes y elementos que señalan los propósitos del poema y las virtudes de la dama, y que además, al unirse constituyendo un todo, revelan en su conjunto la arquitectura de la obra y la belleza maravillosa de la Estrella.

#### POEMA VI: RESPUESTA DE DIEGO MARTÍNEZ DE MEDINA (235)

Responde a Imperial Diego Martínez de Medina. Interviene éste, de nuevo en el debate y toma —por así decirlo— la responsabilidad más grande: la de lidiar con Micer Francisco. Se ajusta la respuesta con relativa exactitud a los motivos y a la técnica de la composición precedente, y se coloca además en su mismo plano: desafío poético de acuerdo con los patrones franceses y con las doctrinas provenzales. Dentro de esas semejanzas, las diferencias se deben sobre todo, a que era una afirmación el primer poema y a que es una réplica el segundo. Se mantiene dentro del arte menor, Diego Martínez de Medina, pero fija con independencia la longitud de la composición y su forma métrica; es decir, utiliza la estrofa de ocho versos, más fácil y conocida, en lugar de la mixta de siete, y disminuye el número de estrofas, convirtiendo en ocho las once de Micer Francisco. El poema, por otro lado, se construye como respuesta; su estructura, por eso, aunque refleja la de la composición anterior, se diferencia de aquella hasta cierto punto. En efecto, no son dos, sino tres las partes en las que se divide la obra: la primera —una sola octava— corresponde a la introducción que en Imperial constituían las tres estrofas primeras; la segunda, que consta de cinco octavas (2-6), presenta la materia, como en Imperial las ocho últimas estrofas; la tercera, en Imperial sin equivalente, consta de dos octavas (7-8) y sirve de conclusión al poema.

*Introducción.* La introducción, como la del poema que precede, sirve para explicar la situación al auditorio; alude, además, al error poético de Micer Francisco: «Pues la gloria mundana / vos fuerça e amonesta / que por Estrella Diana / tomedes tan grant requesta, / la batalla vos es presta, / siquiera a todo trançe, / porque vengança alcançe / Venus de quien la denuesta». Es decir, se indica la fuerza (gloria mundana) y la causa (la mujer-estrella) que obligan a Imperial a aceptar el desafío; se muestra después, la esperanza que se tienen en el triunfo y se nombra a Venus como parte ofendida. Así, cautelosamente, procura Martínez de Medina prepararse para la victoria, pues, si al presentar como cierto el error de Imperial, asegura la condena, al presentar a Venus como parte ofendida consigue que el juez incluso luce contra Imperial al lado de su contrincante.

*Segunda parte.* La segunda parte se adapta con relativa fidelidad a la correspondiente de Micer Francisco; aunque, por su dimensión más corta, se ve obligada a apretar, o a suprimir, sus elementos. De ahí que ahora, sin

subdivisión de ninguna clase y aceptando el desafío, se entre en materia de inmediato: «Vuestra requesta rescibo / con fiadura e gaje». Se inicia después el tema sobre el que el poemita se levanta: «E luego vos aperçibo / que Venus e su linaje / me granescan (guarnescen) un plumaje / de flores de gentileza, / con el qual faré proeza / segunt fize omenaje».

En lo que se refiere al tema notamos las mayores diferencias: no se mantiene el que Imperial había introducido —hermosura de la dama—, sino que se sustituye éste por el del poder del amor y su grandeza. La sustitución está determinada por el artificio que apuntamos al examinar la primera estrofa; es decir, al aparecer como parte ofendida el amor y Venus —«Venus e su linaje»—. deben ser éstos los que provean de armas a Diego Martínez de Medina. De ahí que el tema, aún siendo diferente, pueda seguir hasta cierto punto el patrón en el que Micer Francisco se basaba; porque éste proveía también de armas al poeta. Son distintas, con todo, su función y sus elementos. En efecto, servían las armas de Imperial para presentar la hermosura de la dama y, se apoyaban por eso, en diferentes partes del cuerpo femenino y en adjetivos y en imágenes embellecedoras. En Martínez de Medina, sin embargo, las armas sirven para presentar el poder y la grandeza del amor; no se apoyan en elemento alguno, o lo hacen, si se apoyan, en cualidades abstractas. Así se explica el que cambie el orden de la presentación de las distintas piezas; es decir, al desaparecer el esquema precedente, se enumeran las armas en su secuencia lógica. Se suprimen, por otra parte, como consecuencia de lo señalado, las imágenes y los adjetivos embellecedores, y en su lugar se intercalan afirmaciones que muestran el poder del amor (2, 3, 4, 5, 6) y que subrayan la proyección social del error de Micer Francisco (3). Se acude, también, a apelativos insultantes («E creed, don Descortés.» 4) o a comparaciones envilecedoras («Mi escudo sea todo / de lindeza azerada (azerado); / quanto hay de oro colado (de oro a lodo) / es del vuestro aventajado.» 5). La graduada implicación del Amor y Venus en el combate, culmina en la sexta estrofa: en ella Venus injuria a la Estrella Diana, a quien hasta entonces se había silenciado: «Venus me fizo seguro / e me dixo: «Yo te juro / que aquésta poco aduxo / de lo lindo que debuxo / en los (las) que yo más apuro».

*Tercera parte.* La parte tercera, que consta de dos estrofas, es una conclusión como ya hemos establecido; por eso aparece como consecuencia del tema desarrollado. En efecto, seguro ya el poeta de que Venus se opone a su rival —«Pues Venus vos es contraria»—, puede, en la primera estrofa, aconsejar a Micer Francisco medida en los elogios de su dama —«Non digades que floresçe / en superlativo grado, / e loadla mesurado»—, y puede volver, en la segunda, sobre el anterior error de éste, para exigirle, acudiendo incluso a nuevas amenazas, retractación y arrepentimiento: «De loor demasiado / non cunple que la loedes, / mas pedir por lo pasado / mucho perdón merescedes; / e si esto non fazedes / e queredes porfiar, / yo non vos cuido dexar / fasta que vos retraedes».

## POEMA VII: SENTENCIA DE AMOR (236)

A pesar de la seguridad que Martínez de Medina tenía en la victoria y a pesar de haber atraído al mismo Amor a su causa, el Amor no le favoreció, sino que favoreció a Micer Francisco. Es el jurado Alfonso Vidal, quien en nombre del Amor pronunció la sentencia en Sevilla. El poema, al parecer el único que de Vidal se conoce, nos ha llegado incompleto —faltan sus dos versos finales—; es importantísimo, sin embargo, no sólo porque al pronunciarse por Imperial indica el prestigio que éste gozaba en Castilla, sino, además, porque muestra que Vidal entendía el significado de la Estrella Diana, y, por lo tanto, el carácter de la labor que Micer Francisco venía propugnando.

El poema, que consta de siete estrofas de ocho versos, sigue el proceso que los dos anteriores habían adoptado, pero por lo diferente de su propósito —pronunciar sentencia— abandona su patrón y no utiliza sus motivos. La composición —sencilla— se acomoda a la forma judicial de un fallo. De ahí que sean tres sus partes constitutivas: introducción (1-2), preliminares al veredicto (3-4) y sentencia (5-7). La primera parte sirve para recordar lo que sucede («En un pleito que es pendiente / ante vos, el dios del amor»), para justificar la intervención de Vidal («El muy alto Amor dize / que le plaze muy de grado / que sea su delegado»), y para asegurar la imparcialidad y la justicia del fallo («Porque la verdat atize / a guisa de buen alcalde»). La segunda parte explica las operaciones necesarias y preliminares a la sentencia; es decir, establece los límites temporales («Pongo plazo para luego / sin ningunt detenimiento») e indica el trabajo y el cuidado a que Vidal se ha sometido para llegar a la sentencia («E visto este proceso / todo bien de arriba a yuso, / e leído verso a verso / cada uno lo que puso»). La tercera parte enuncia la sentencia: tema sobre el que la obra se levanta.

Se construye éste en tres momentos, compuestos por una estrofa cada uno: la quinta que pronuncia la sentencia a favor de Imperial y expone las razones que han permitido hacerlo, la sexta que presenta las que condenan a Martínez de Medina, la séptima que establece el castigo a que éste último debe sujetarse. Vidal, para formular sus argumentos, acoge la oposición entre Venus y la Estrella Diana que Martínez de Medina —y no Micer Francisco— había planteado: «Fallo que el Enperial / aprueva por ley espresa / en que la Venus diesa / non meresçe ser igual / de la estrella cabdal». Puede Vidal de esa manera —con el apoyo de la oposición señalada precisamente—, afirmar el carácter ficticio-mitológico de la diosa de los amores y la realidad esencial de la Estrella Diana como contrarréplica: «Sin embargo de la diosa / que dizen de los amores, / segunt dizen sabidores, / bien tengo que sea glosa, / que nunca ovo tal cosa / salvo dizen gloria vana, / mas la Estrella Diana / visto es que es fermosa». Alfonso Vidal, por otra parte, al referirse a la dama de Micer Francisco, no sólo la

presenta como estrella, explica, además, su función y su sentido. Puede afirmar, por eso, que no es una más entre las otras, sino la capital y la primera, un milagro que el mismo Dios ha construido, una señal que éste ofrece al mundo para guía y norte de los hombres: «La estrella cabdal / que Dios fizo esmerada, / la qual digo que fue dada / en el mundo por señal».

Gracias, pues, a Alfonso Vidal —a su sentencia y a sus explicaciones— comprobamos que las teorías amorosas «stilnovistas» que Imperial venía defendiendo, habían entrado en Castilla, comenzaban a entenderse y habían prendido en el pensamiento de algunos castellanos. No sucede así con la alegoría que Micer Francisco utilizó para aludir a su labor poética, a su triunfo renovador, a su propósito. Ni Alfonso Vidal ni Diego Martínez de Medina ni Fernán Pérez de Guzmán, muestran haber vislumbrado —a pesar de las alusiones al *Convivio* que debían orientarles— el sentido alegórico de la estrella que Imperial velaba entre metáforas e hipérboles. Apunta Vidal en su poema, el carácter prodigioso de la dama, su función «stilnovista» que la convierte en norte, en guía capaz de transportar a imponderables alturas de perfección y de nobleza. No la concibe, sin embargo, como encarnación de la retórica; no la ve como cifra de las metas y de los triunfos poéticos de Micer Francisco.

Quizá sintió Imperial por eso, la necesidad de descubrir el significado de su amada, de mostrar sin coberturas alegóricas lo que ésta significa. El caso es que escribe, creo que después de terminar el proceso que hemos estudiado, un poema —el 238 del mismo cancionero— que el copilador no sabe si relacionar con la Estrella Diana, con Isabel González o con alguna otra señora de Castilla (y que para mí se refiere sin duda a la primera), en el que alude de nuevo a la grandeza de su dama, a su virtud y a su carácter prodigioso, a la magnífica labor que en su creación el Amor y Apolo realizaron, y que termina descubriendo su esencia; es decir, concentrando en unas líneas la interpretación y las ideas que hemos querido presentar en nuestro estudio: ¡O tu poetría e gaya çiençia! ¡O dezir rímico engenioso! ¡O tú rectórica e pulcra loquençia / e suavidad en gesto graçioso!