

# El que declama una visión enlodada: La voz detrás de *El dezir a las siete virtudes*

Mark Aquilano  
The University of Arizona

## Introducción

Un extenso cuerpo de escritura de las últimas cinco décadas sobre *El dezir a las siete virtudes*, declamación poética del siglo XV de Micer Francisco Imperial, se ha centrado en fijar los escasos datos biográficos que tenemos sobre su autor, abriendo un panorama de especulación a veces desbordada y con poca evidencia concreta<sup>1</sup>. Otra línea de comentario ha prestado atención a la procedencia literaria de la obra, subrayando su conexión con tradiciones tanto ajenas como autóctonas de la península española<sup>2</sup>. Otros críticos han penetrado en su condición como obra alegórica, esforzándose por desentrañar los mensajes ocultos que indirectamente sugieren sus versos<sup>3</sup>.

Hasta ahora poco se ha dicho sobre la configuración de la voz poética. A través del texto, el poeta proyecta una persona literaria a la cual tenemos más acceso que a la personalidad histórica y de carne y hueso de su creador. Esta persona conlleva indicios de un refinamiento y una devoción a las letras, consciente e inconsciente por parte del poeta, en donde la voz incorpora los ideales de la cultura cortesana de principios del siglo XV. Por otro lado, incorpora las tensiones de la realidad sociopolítica, con todas sus manchas y degradaciones. Es como si el lector sólo pudiera reconocer la idealización de la voz poética frente a este trasfondo humano y — de acuerdo con el espíritu del poeta-filósofo esbozado en la teoría literaria de la época — siempre existe un esfuerzo por alcanzar, mediante la expresión lírica, el polo opuesto de las enturbiadas corrientes sociales. No obstante, una técnica dispar<sup>4</sup> le impide a un poeta como Micer Francisco Imperial realizar por completo este proyecto revolucionario.

Del mismo modo, es posible percibir que en *El dezir a las siete virtudes*, el cual es un ciclo sobre la moralidad, la voz proyectada entra en una contradicción. Su visión del mundo a veces se oscurece al caer en espacios psíquicos amargados y su reacción en contra de un mundo imperfecto va en contra de sus intenciones originales y trae consigo nuevas imperfecciones. Es preciso situar este proceso en su contexto histórico y literario y, en el caso de Micer Francisco Imperial, se debe tener siempre presente su condición de hombre bicultural y plurilingüe. Es imposible que la voz poética se escape por completo del condicionamiento impuesto por los ámbitos sociales en que Imperial vivía y por las funciones sociales que desempeñó.

### **1. La reorganización de los estamentos y la nueva erudición del siglo XV**

Una ruptura social y política marca la segunda mitad del siglo XIV en España. La nobleza entró en una serie de sublevaciones en contra del reinado de Pedro I El Cruel (1334-1369), agudizadas por un estado de guerra contra Pedro de Aragón. Una nueva fuerza política se desarrolló alrededor de los hijos ilegítimos de Alfonso XI, padre de Pedro I, es decir, los hermanos Trastámara Enrique y Tello. Un cisma se abrió entre los poderosos de los centros urbanos que querían fortalecer el mando supremo de la monarquía centralizada de Pedro I, y los elementos nobiliarios que debido a los cambios demográficos y

económicos de esta época vieron socavadas las bases tradicionales de su poder; esto es, los ingresos del vasallaje y la posesión de vastas extensiones de tierra.

Una guerra civil de tres años terminó en el asesinato de Pedro I a manos de Enrique II, su hermanastro y sucesor. Así comenzó una serie de reinados que irónicamente siguieron el proyecto de centralización monárquica iniciado bajo el mando del tirano Pedro I. No obstante, como subraya Monsalvo Antón, la sociedad volvió a escribir el contrato social que definía las relaciones de poder entre la nobleza el rey (61-70). Una nobleza renovada y expandida ampliamente con una infusión de participantes noveles en conjunto con la monarquía se apoyaron mutuamente en un crecimiento dialéctico de poderes. Donde antes el señor feudal independiente recogía un ingreso de un número limitado de vasallos de sus tierras, ahora el estado central se dedicaba a una recolección regularizada de impuestos que dependía de una clase encargada de administrar regiones más extensas que las comarcas feudales. El nuevo cargo del señorío sobre villas suplantó la relación vasallo-señor de la época feudal. Por un lado se veía el “despliegue del estado central como extractor independiente del excedente” y por otro una “nueva nobleza” que se sustentaba de una “honda señorialización basada en nuevos beneficiarios” (35).

En el reinado de Enrique II (1369-1379) se inició un proyecto de unificar toda

la Península (menos Portugal) por medio de una serie de matrimonios estratégicos. No obstante, mientras que el reinado de Enrique II vio el ascenso de un círculo de parientes nobles del rey, durante el reinado de Enrique III (1379-1406) una nueva “nobleza de servicio” reemplazó a esta casta administrativa. Como explica Monsalvo Antón: “Esta *nobleza de servicio* no dependía de la sangre real, de la estirpe reinante, sino que brillaba por su lealtad y su capacidad política. Encajaban mucho mejor en un esquema de gobierno monárquico donde la despersonalización en el ejercicio del poder político avanzaba con firmeza” (39). Surgieron así unas dinastías de familias como los Mendoza y los Manrique.

Monsalvo Antón ilustra cómo en el siglo XV el gobierno se sustentaba en “tres pilares”: el Consejo Real, la Audiencia y las Cortes (55). La nobleza, que ejerció sus poderes a través del Consejo Real, entraba en luchas con los poderes en lo que Monsalvo Antón denomina el “realengo urbano” de las Cortes (57). Pero por medio de sus conflictos, estos dos núcleos de poder salieron fortalecidos y los dos contribuyeron a la consolidación del poder monárquico central:

Todo quedaba entrelazado: aumento de los excedentes en una economía rural y urbana en expansión — intercambios comerciales — alta fiscalidad indirecta (y consentimiento fiscal de las Cortes) — fortalecimiento de los aparatos centrales del estado — transferencia estratégica de rentas a la nobleza —

integración tendencial de las capas altas en la centralización monárquica... En definitiva, una monarquía solvente y una aristocracia satisfecha. (59)

En las ciudades como la Sevilla de Francisco Imperial, una clase mercader pluricultural se aprovechó de sus relaciones con la nueva burocracia de nobles<sup>5</sup>.

Una *nobleza de servicio* da origen, por su naturaleza, a un entorno inestable propicio a la intriga y a los cambios de fortuna personal, en donde las carreras políticas se hacen y se deshacen según el capricho del momento. Según Colbert I. Nepaulsingh, uno de los únicos datos concretos que tenemos de la biografía de Micer Francisco Imperial lo sitúa trabajando en este ambiente. Nepaulsingh cita un documento que descubrió M. Gaibrois Ballesteros, el cual afirma que en 1403 Imperial desempeñó el cargo de lugarteniente del almirante de Castilla (ix).

Mota Placencia explica que la documentación de Gaibrois sitúa a Imperial al servicio del almirante Diego Hurtado de Mendoza, y es probable que brevemente sirviese también a Alonso Enríquez (239). Mota Placencia ofrece el contexto histórico de que este puesto quedaba tradicionalmente en manos de hombres genoveses. Éstos formaban parte de la clase del “meritócrata”, la cual a fines del siglo XIV reflejaba “un intento de estructurar el gobierno y la milicia del reino de Castilla buscando servidores competentes antes que sólo linajudos y poderosos, preferibles a éstos aunque sólo

fuera porque la procura de sus propios intereses aún no chocaba frontalmente con el mantenimiento del poder del monarca” (240). Para el ascenso social, la excelencia del trabajo individual ofrecía ahora un camino alternativo a los derechos otorgados a personas que nacían en familias privilegiadas.

Se ha criticado fuertemente la obra de Nepaulsingh por su manejo incierto del español y porque las observaciones literarias y el contexto histórico que proporciona carecen de firmeza intelectual y son en su mayor parte irrelevantes<sup>6</sup>. Aplastar su obra así es pasar por alto unas intuiciones que apoyarían a una lectura más vivificada de *El dezir*. Por ejemplo, la hipótesis que nos ofrece sobre la posible caída de Imperial es demasiado interesante y bien evidenciado para descartar. Nepaulsingh parte de las respuestas que se le dieron a Francisco Imperial a la publicación de su *Dezir al nacimiento de Juan II* (1405), un poema que parece haber circulado por la corte. La obra de Imperial fue atacada por haber enfatizado demasiado el papel determinista de la astrología en la vida humana, tema predilecto del poeta.

Nepaulsingh nos ofrece evidencia de que el estado psíquico del rey Enrique III, en este momento feliz, estaba dominado por una ira arbitraria que le provocó arremeter inclusive contra la Reina. Tenemos indicaciones de que la atmósfera dentro de su corte estaba tumultuosa y no todas las decisiones tomadas en aquel entonces

seguían una lógica clara. Tenemos la respuesta de un cortesano a este *Dezir*, que menciona a los “gentiles” que “perdieron las sillas” (Nepaulsingh xix). Esta referencia que cobra sentido cuando tenemos presente que el rey dos semanas antes había nombrado a Alfonso Enríquez al puesto de almirante al morir su predecesor (xix).

Monsalvo Antón nos recuerda que de los conflictos vivos entre la nobleza de sangre y la nobleza de servicio, “Tan sólo un personaje de la sangre regia salió fortalecido: Alfonso Enriquez” (38). Esto significaría un golpe duro a la carrera de Francisco Imperial, que como vicealmirante hubiera sido un pretendiente sin sangre noble a este puesto. Nepaulsingh conjetura que Imperial pudo haber caído en el disfavor del Rey. Esto explicaría en parte cómo la denuncia de la corrupción y la concepción de una fortuna inconstante llegaron a ser temas predilectos que influyeron en la fecundación de la voz poética de Imperial en las obras posteriores.

La nobleza renovada, vinculada a la nuevamente enriquecida burguesía, fomentaba un florecimiento de una cultura cortesana urbana que reemplazó la cultura feudal del campo ligada a los castillos y a la cultura estrictamente eclesiástica. En las ciudades como la Sevilla de Francisco Imperial, “los nobles y los caballeros bajomedievales gustaban entonces de reconocerse ilustrados” (Monsalvo Antón 188) y promovían escuelas particulares tanto para sus hijos como para su propia educación. Poco a poco entraron en el

escenario cultural que antes había estado reservado para los clérigos, al mismo tiempo que crecía la lectura como pasatiempo en la sociedad junto con el rango de los letrados: “...el fenómeno más sobresaliente en la creación y transmisión del saber de los dos últimos siglos medievales es que a la elite [sic] cultural se incorporan los laicos” (191).

Esta incipiente clase de creadores literarios contribuyó mucho al desarrollo de la lengua vernácula, un esfuerzo que con sus actividades económicas y políticas expresaba un “orgullo cívico y caballeresco” (191). Ser escritor ahora cabía dentro de las aspiraciones y expectativas para este grupo socialmente distinguido. La práctica de la crítica social y un énfasis nuevo en el individuo marcaba esta expresión secular. Con el patrocinio real, que alcanzó su mayor manifestación en la corte del rey-poeta Juan II, la especulación intelectual de la clase dirigente y la producción de una literatura dedicada al deleite estético se legitimó. Una nueva corriente cultural encontró una salida durante una época en la que las universidades y canales oficiales de la transmisión de los saberes canónicos quedaban bajo el monopolio agobiante y escolástico de la Iglesia.

La lengua castellana, bien entendida a través de la Península Ibérica, estaba llegando a dominar la expresión literaria. Esta lengua más accesible facilitó una eclosión de obras moralizantes-didácticas, imaginarias (como los libros de caballería) y académicas en prosa. Pero la lengua

castellana contribuyó aun más a la verdadera innovación en el campo de la poesía: “Da la impresión de que la poética en castellano proporcionó, sobre todo en el siglo XV y desde las primeras décadas, una extraordinaria soltura expresiva, que se convirtió en moda, y que animó a muchos a convertirse en ‘poetas’” (Monsalvo Antón 208).

Un aporte bastante valioso a la concepción de la voz poética de Francisco Imperial viene del estudio de Nepaulsingh en un breve rastreo de los varios tipos de conocimiento académico y teológico incorporados en *El dezir a las siete virtudes* (xcii-cx). Para llegar a una aproximación de la calidad de la formación intelectual de Francisco Imperial, el crítico recurre al método deductivo, a partir de la evidencia textual de varios de sus poemas, y el método inductivo, fundando su estudio en un rastreo de las siete artes liberales de la educación medieval. Esta extensión de saberes nos es aun más impresionante si tenemos presente la probabilidad de que el poeta siguiera una vocación política antes de una carrera de letras.

Nepaulsingh describe cómo una preocupación geométrica con distancias y formas influye a Imperial en su retrato visual de las virtudes. El crítico ve además una oposición central en la temática del poeta entre la aritmética (el orden cósmico) y la fortuna (en su lado negativo, el caos) (xcv). Para Nepaulsingh, es más que probable que las frecuentes referencias a los números no

sean arbitrarias, sino que correspondan a la numerología de la época (xcvi). Su breve análisis concluye con una mención de la relación estrecha en la Baja Edad Media entre los conceptos astronómicos y religiosos. Tanto las virtudes y como la fortuna corresponden a cuerpos celestiales, y a través de la constelación Aries, el poeta hace una alusión con posibles implicaciones litúrgicas (xcviii).

Según Nepaulsingh, el poema también se nutre de las artes visuales de la época, o por los menos paralelos con las mismas. En obras como el *Retablo de Gante* de Van Eyck se ve una imaginaria semejante a la que aparece en *El dezir*. Concluye su estudio con una exposición del paralelismo más seguro y más vital que observa entre la liturgia católica como obra dramática en relación a este poema (cii-cx). Cita un cuerpo de crítica, encabezado por Dorothy Clotelle Clarke, que aprecia en *El dezir* elementos de la misa mozárabe de la víspera de Pascua<sup>7</sup>, en donde hay un esquema de oscuridad que se transforma en luz (Nepaulsingh ciii). Además, el ambiente natural del poema puede simbolizar con sus paredes, muros y orientación espacial a una iglesia.

Asimismo, el poema incurre en la teología en cuanto que su estructura narrativa sugiere el drama del alma, en donde al nacer el alma desciende del cielo y recibe de los planetas su carácter para llegar a la tierra. Con la muerte o en la experiencia mística esto sucede al revés y sube el alma para dejar atrás su carácter planetario y llegar

a Dios. El escenario del sueño en que sitúa el narrador/sujeto de *El dezir a las siete virtudes* representa una forma de traslación noética, o una ruptura radical en el flujo de conciencia.

Esta preocupación por la conciencia en todos sus aspectos era parte de una creciente auto-conciencia que marca la poesía cancioneril española del siglo XV (Weiss 1). Esta auto-conciencia se cristalizó alrededor del papel del cortesano que estaba evolucionando y se inspiró en las corrientes de pensamiento que venían del ámbito internacional: “A blend of influences from France, Burgundy and Italy, the humanism of early fifteenth-century Castile was essentially vernacular, and with the dominant concern for the education of the statesman, civic” (12). Surgió una concepción nueva del *poeta*, que se oponía con sus aspiraciones filosóficas al papel más tradicional del *trovador*: “The fashion for Dantesque allegories, introduced to Castile by Francisco Imperial, and the fondness for briefer verse forms of a marked intellectual character [...] are an indication of the great changes in poetic taste that were taking place at the start of the fifteenth century” (14). A diferencia del trovador, el poeta nuevo no vivía de su arte. Su arte era un pasatiempo serio, que constituía una parte integral de su papel de aristócrata e indicio de su estatus social.

La generación de poetas a la que pertenece Francisco Imperial, la cual inaugura el siglo XV, trata temas antiguos

como el debate entre el libre albedrío y la predestinación. No obstante, lo que distingue las obras de esta generación son los propósitos y las prácticas artísticas que pertenecen a una clase social nueva; se trata de aspectos ajenos a la poesía clerical que antes era el espacio reservado para tratar estos temas: “Elegant discussion, rather than philosophical inquiry undertaken for its own sake, is the aim of these doctrinal debates. They are a medium for a display of *ingenio*, which, allied to noble manners and practical wisdom, constitutes the medium of courtliness” (16). Así que, una poesía que dignifica la ostentación de las formas de expresión pulidas suplanta a una muy larga tradición de poesía que puso en primer plano el contenido y el valor didáctico de una obra.

Este *ingenio* se defiere un poco de otro concepto principal que se discute en el *Cancionero de Baena* (c. 1445). Por un lado Baena, el compilador, abriga a los poetas del *Cancionero* en la idea de la gracia. Eran poetas que “...believed themselves to be in possession of a special gift, ‘por gracia infusa del señor Dios’ as Baena put it” (Weiss 25). El concepto de la gracia pertenecía a un debate antiguo sobre si el poeta era artista por naturaleza o por resultado de sus propios esfuerzos. Para los poetas del *Cancionero*, la gracia es una inclinación natural de la mente y no un frenesí trascendental. El mayor defensor de ese talento inherente era Alfonso Álvarez de Villasandino. Su mirada se proyecta hacia atrás, como el último descendiente literario de un linaje de poetas-

trovadores con una autoridad basada en los dones retóricos otorgados por Dios, puestos al servicio de la crítica moral en una vocación sagrada que era el único modo de sustento en la vida.

En el polo opuesto (pero en una línea que nunca deja atrás el punto originario), los otros poetas del *Cancionero*, al igual que el propio Juan Alfonso de Baena, miraban hacia el futuro, para encontrar en otra parte su autoridad para hacer un discurso poético: “His self-justification was rooted in his adherence to the new ideals of lay culture, based on a show of wide reading” (Weiss 39). Hablando de Francisco Imperial, Weiss nos dice que aquello:

[...] never asserts the divine origin of his talent. Like Baena, it could be that he did not feel it necessary. In his case, his *auctoritas* as a writer stemmed from the fact that he portrayed himself not as a ‘trovador’ but as a ‘poeta’; that is to say that he thought of himself as a polymath or a philosopher, like Dante. This tradition...made it unnecessary for him to fall back on the topos of grace, since wisdom lay at the core of his literary persona. (39)

## 2. Entre dos lenguas

Margherita Morreale (“*El dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial”), revela a través de un cuidadoso estudio filológico del poema la deuda lingüística que tiene el poeta genovés-sevillano con su “mentor” Dante. En muchos versos, Imperial se esfuerza por traducir no sólo el contenido que

saca del *Purgatorio*, sino de transmitir (a veces palabra por palabra) sus rasgos léxicos, sintácticos y semánticos del italiano a un castellano que él adoptó. En este proceso, la condición bilingüe y bicultural de Francisco Imperial influye en una castellanización de la lengua poética. Asimismo, Morreale, apuntando a un rasgo casi universal del poema, observa cómo: “Imperial devuelve las palabras a su disposición normal castellana, hace coincidir la pausa oracional con la del verso, y en el ámbito más holgado de la copla de arte mayor, amplía el original” (320).

La filóloga enumera una amplia gama de rasgos que enmarcan *El dezir* en la tradición castellana medieval frente al modelo dantesco. Morreale señala los siguientes aspectos que demuestran el movimiento estructural del italiano al castellano: la preferencia por las formas verbales sencillas en unos casos; la sustitución de verbos sencillos con frases sustantivas en otros; una tendencia de no observar siempre el régimen y de distinguir entre las voces verbales; el uso frecuente de elementos polivalentes (como la palabra *que*); el uso del gerundio; una “inclinación hacia una sintaxis condensada y elíptica” (322); la poliptoton; “el uso pleonástico del pronombre personal” (322); una preferencia para los casos rectos; la yuxtaposición; una segmentación y distribución paralelística en vez de “armoniosa y variada” (324) a través de los versos de los elementos rítmicos; una terminación más frecuente de versos con

palabras sinónimas; un apego semejante a la antítesis; un esquema rítmico ABABBCCB, en donde el terceto ABA de inspiración dantesca se entorpece con “las pesadas repeticiones B+BCC” (324-326).

Morreale ve rasgos dantescos en el plano léxico *El dezir*, que se destacan por su uso de palabras homólogas; la fraseología analógica, los italianismos y los latinismos, que a veces inspiran neologismos (327). Según su análisis, Imperial respeta más los límites morfológicos del castellano, pero imita la libertad dantesca con el uso de palabras homófonas y la aglutinación de los pronombres personales (329). Imperial presta de Dante la anticipación del artículo determinado con el adjetivo posesivo (330). Morreale observa cómo la obra *cancioneril* supera el original en “el uso más o menos pleonástico de partículas y adverbios” (332). En su comentario también hace hincapié en la simplificación de la retórica de Imperial, lo que denomina la “condensación paradigmática” (333). La filóloga demuestra cómo el poeta toma pasos decisivos que influyen en el encabalgamiento entre versos que impera en la poesía castellana posterior. No obstante, nos dice que su inserción de palabras innecesarias y de pausas “son otros tantos entorpecimientos para la imitación cabal de un medio estilístico cuyos méritos Imperial seguramente reconocía” (339).

Es preciso resaltar los problemas que incumben a un poeta que adopta un lenguaje no-nativo para su composición. A partir del trabajo de Lapesa<sup>8</sup> surge la tendencia de ver



una adaptación a medias del endecasílabo italiano al castellano en *El dezir a las siete virtudes*. Giuseppe Sansone desarrolla un contra-argumento que se desprende de sus conocimientos del endecasílabo en su forma clásica. Explica que en donde Lapesa y los críticos subsiguientes veían una interferencia de la métrica de arte mayor<sup>9</sup> con su ritmo dáctilo y pausas entre hemistiquios de seis sílabas, en realidad sus observaciones se desviaban, porque se centraban en las unidades rítmicas secundarias a expensas de una consideración del arca lírica que marca el endecasílabo italiano clásico:

...è necessario notare che la valutazione dei versi citati dal Lapesa non sempre ci trova concordi. Già la mancata distinzione fra l'accento ritmico principale, che determina la natura del verso lungo nelle sue componenti, e quello secondario comporta la classificazione di tipi scarsamente interessanti; ma è soprattutto la tendenza ad accogliere come ritmicamente valida ogni sillaba tonica che non ci trova concordi (70)<sup>10</sup>.

La base de la confusión, por lo tanto, viene de un “computo piuttosto fonético che non rítmico della frase poética<sup>11</sup>” (70). Sansone explica cómo en su forma clásica el endecasílabo fluye para detenerse naturalmente en dos o tres acentos primarios. La pauta muy común de *a maggiore* marca un énfasis en la sexta sílaba y en la décima. Según la pauta de *a minore* los acentos caen en la cuarta sílaba, en la octava y en la décima. Sansone, asimismo, desarrolla una

tabla de todos los versos de *El dezir* para mostrar la frecuencia del endecasílabo en todas sus variantes, junto con las hiper- e hipométricas y los versos que sí son de arte mayor. Según la tabla, la obra empieza con un ejemplo clásico del endecasílabo clásico: “El tiempo perder *pesa* a quien más *sabe*”, con acentos primarios en la sexta y la décima sílabas demarcando la forma del arca lírica.

La condición bilingüe y bicultural del poeta puede sugerir una reconciliación entre la posición de Lapesa y el argumento de Sansone. Los dos autores pasan por alto una consideración de los problemas que incumben en la adopción de una lengua extranjera para crear poesía. Es posible para un escritor dominar una lengua por escrito y funcionar sin obstáculos notables a primera vista en un entorno lingüístico nuevo, pero sin perder algunos de los hábitos fonéticos del lenguaje nativo. Es posible que Imperial hablara el castellano de una manera que pasase por el filtro fónico del italiano y que esta contaminación de la entonación se pasase al castellano escrito de sus poemas. Además, tanto su poesía como su actividad en las altas esferas políticas indican una erudición no insignificante para su época. Esta erudición supondría la lectura abundante como pasatiempo que marcaría su estatus social y como poeta esta lectura partiría de una vocación literaria más honda. Es posible que Imperial comenzara su lectura en italiano y luego los ritmos y las inflexiones de su lengua natal influyeran en su lectura de la poesía castellana, para luego moldear

su propia expresión poética en su lengua adoptiva.

En resumen, Sansone advierte luego de un análisis seco de la versificación, que queda “avulso dal contesto poetico, svuotato di ogni significato logico ed espressivo, isolato in un’astratta catalogazione e discacciato dal corpo strofico entro cui vive, il singolo verso viene considerato come un catalogo di piedi e d’accenti, ed è, in realtà, estrapoltao dalla verità e della poesia e della storia” (90)<sup>12</sup>.

El crítico apunta a un tipo de endecasílabo que es parte de una tradición pan-románica, con ejemplos anteriores en la Península española<sup>13</sup>, que sitúan a Imperial como un eslabón importante en una larga cadena. Sus deficiencias como poeta no se deben tanto a su manejo del endecasílabo como a su inconsistencia métrica, en donde a la inspiración del momento cambia sin pauta clara entre versos endecasílabos de *a maiore, a minore*, versos de arte mayor y otros versos que no caben en esquemas formales. Concluye que “non poteva essere altrimenti in un retore, dotato di vena non eccezionale, il quale costruisce con freddezza intellectualistica i suoi componimenti e dà posto di primo piano alla figurazione allegorica” (92)<sup>14</sup>.

### 3. Cómo se construye la voz<sup>15</sup>

La voz poética da comienzo a la obra con una enunciación del tópico *captatio benevolentiae*. Con una frase en latín, el sujeto se expresa como humilde y al mismo tiempo dispuesto a ostentar su erudición. Luego nos

dice que “vynome a essa ora – vn graue suenno, maguer non dormía” (vv. 13-15). Así que el hablante entra en un estado de contemplación de una conciencia alterada que está abierta a la “fantasía” (v. 14). El encantamiento se sugiere por los sibilantes frecuentes. Como lo haría Dante en el *Purgatorio*, este narrador se encomienda a Apolo. Subraya que “del ver non sea al dezir defyrençia” (v. 20) e intenta convencernos de que su voz, guiada por la inspiración divina, va a ser un fiel transmisor de lo que él mismo es testigo ocular. La antítesis entre mirar y hablar se disuelve.

La voz se dirige a la “luz” (v. 25), y como Dante, le pide que la “pueda mostrar al pueblo presente” (v. 31), un *pueblo* que representa una hispanización del concepto dantesco de la *gente*. La voz tiene el deseo de actuar como fuente de iluminación para la nación, un papel que le correspondería bien a una figura burguesa, inteligente y con vocación de servicio político. En el escenario se abre a una visión deslumbrante del “oriente”, de “quatro çercos que tres cruces façian” (vv. 41-42). El acto de encomendarse y mirarse a la luz ha se ve recompensado.

En la estrofa siguiente la voz recurre al paralelismo, al hipérbaton y la aliteración (entre oclusivas y luego sibilantes): “E como quando topa en algunt fojo / el çiego, que todo sse estremece / bien así fize yo en vn arroyo” (vv. 49-51). Todos los sentidos se desarreglan, pero de este tropiezo nace una visión de muros, de piedras preciosas y de un jardín. La descripción de este *locus amoenus*

es al mismo tiempo un momento de hermosura y de torpeza. “Era çercado todo aquel jardín / de aquel arroyo, a guisa de caua / e por muro muy alto jazmín / que todo a la redonda lo çercaua” (vv. 65-68). Hay un fluir sonoro entre líquidas y nasales, pero la frase “a guisa de caua” se destaca por su disonancia con todo lo que la rodea. Además, a esta parte le falta la regularidad rítmica y dos versos sufren de la hipometría. Tenemos la antitesis de un lugar sagrado (el jardín) y una tierra contaminada (el arroyo). El movimiento del hombre de cultura del siglo XV aspira a ascender de lo mundano a lo ideal de un estado psíquico purificado.

La voz se mueve por el escenario, pero el uso del gerundio en el verso 81 (Ej. “oliendo”) sugiere que éste es un vagar pasivo y sonámbulo. De acuerdo a la voz, transcurre un momento de alumbramiento y de arrepentimiento “vy toda blanca la mi vestidura / e luego conosçi los mis errores” (vv. 87-88). El uso del posesivo aquí nos podría remitir al modelo del *Purgatorio*, de donde saca la imaginaria. Al mismo tiempo, en esta época la lengua castellana no había establecido una gramática fija y remite a la fluidez del mundo lingüístico pan-románico. Entra en escena una figura que en este ambiente onírico puede ser una proyección de la mente, pero luego ésta se construye como exterior a la conciencia humana, debido a las perspectivas nuevas y la sabiduría que le ofrece al sujeto. La expresión toma la forma de lo que Sansone denominaría dos variedades canónicas del

endecasílabo: “e poco a poco todo assý paresçe, / tal vy un omne; muy cortés saluóme” (v. 95-96). El primer verso es *a maiore*<sup>16</sup> y el segundo verso es *a minore*. Si sólo atendiéramos a las unidades rítmicas subordinadas podríamos ver la pausa del verso *a minore* influida por el verso de arte mayor.

La siguiente estrofa revela que el guía, la figura misteriosa, es el poeta Dante, y luego le sigue una estrofa descriptiva de éste. Aunque atrae al destinatario con su hipérbaton, el uso excesivo del ritmo dáctilo, la irregularidad métrica y el léxico limitado producen una expresión forzada y sin color: “De grant abtoridat avía senblante / de poeta de grant excelencia; / onde omilde enclinéme delante / façiéndole debida rreuerençia” (vv. 105-108). El efecto es ponerse por debajo de su guía y construir una relación de distancia y formalidad que va a predominar en la obra. Esta disposición no describe un ámbito abierto y democrático para el aprendizaje que marcaría el Cuatrocientos humanista en Italia, sino una continuación de la Edad Media, con jerarquías y papeles rígidos y con una aceptación total de la autoridad. La voz se ofrece al servicio del poeta-guía y el guía le invita a ver “las syete estrellas que en el cielo relumbran / e los sus rrayos que al mundo alumbran”(vv. 118-119). Ésta es una mezcla de arte mayor y endecasílabo clásico que comienza a reanimar el escenario para preparar al sujeto y al destinatario para recibir visiones exaltadas.

Con los “ojos baxos por no perder tino” (v. 123) el sujeto relata “que oý bozes muy asonssegadas” (v. 125). El pleonasma de este verso<sup>17</sup> aumenta el impacto emocional. En esta estrofa evocadora por su uso de sibilantes, el canal visual se cierra para abrir el canal acústico. Ésta es una experiencia intensa y provoca confusiones: “que las non entendí a las vegadas” (v. 128). El uso de la anáfora en el último verso ayuda a expandir la expresión de esta experiencia mística, en donde las voces angélicas le cantan “cantares morales” (v. 134).

Una de las voces se cristaliza en una persona específica, Lía, nombre que nos remite al relato de Jacob del Antiguo Testamento<sup>18</sup>. Dante, el guía, despierta al sujeto pasivo de su falta de atención. Le dirige una bella copla de versos endecasílabos, los cuales adornados por una poliptoton lucen elegantes<sup>19</sup>: “¿Non oyes Lía con canto gracioso / que destas flores ssu guirlanda lya?” (v. 143-144). Dante le reprehende al sujeto por sus silencios: “E ssy non duermes, eres omne rrudo”. Desprovisto de la posibilidad de comunicarse claramente, el hablante deberá que tener la iniciativa propia para completar su amaestramiento en estas lecciones morales.

El guía Dante le señala siete estrellas que se configuran en formas geométricas y emiten rayos que alcanzan la tierra. A cada estrella le corresponden dueñas y doncellas. La voz poética recurre al paralelismo para captar esta visión: “Fforma de dueña en cada estrella / se demostraua, e otrossý fazía / en

cada rrayo forma de doncella” (vv. 153-155). El adverbio “otrossý” sirve para extender al segundo verso un énfasis similar y es un buen ejemplo del principio de la *condensación paradigmática* a que se refiere Morreale. A cada estrella le corresponderá una de las siete virtudes. Las tres estrellas principales, que representan las virtudes teológicas de la Fe, la Esperanza y la Caridad, forman un triángulo. Las cuatro restantes, que representan las virtudes cardinales de la Justicia, La Prudencia, La Fortaleza y la Templanza, forman un cuadrángulo. Son formas perfectas y cerradas que poco se prestan a una interpretación polivalente y personal.

La primera dueña, que representa la Caridad, lleva un cirio; detalle que estimuló a Nepaulsingh a pensar que esta escena se trataba de la procesión de la misa mozárabe en la víspera de Pascua (cii-cix). La descripción de la segunda dueña, que representa la Fe, recurre a un empleo armonioso del endecasílabo<sup>20</sup> y del hipébaton: “e la segunda el árbol abraçaua / que de vna piedra de cristal nasçia, / e en doze rramos quel árbol tendía, / del credo doze artículos mostraua.” (vv. 173-176). A través de una retórica pulida y elevada, la voz poética resalta el impacto que tenía en ella esta visión primorosa y arquetípica. Las dueñas provocan en el sujeto reacciones que varían entre el asombro y el espanto.

Después de explicar las características de las dueñas-virtudes, el guía las nombra, junto a sus doncellas e hijas. El guía cambia

abruptamente de tono y así demarca una nueva fase para la obra. Ahora se dirige al sujeto como figura paternal y le avisa que el ser humano puede errar en seis de las siete virtudes. Cuando describe las cualidades excepcionales de la Caridad, sus palabras fluyen en un sonsonete dáctilo,<sup>21</sup> como si le estuviera hablando a un niño pequeño: “...tú deues creer, / por poco o por mucho en ellas mirar / mas la del çiero, çierto deues sser / quien más la mira / más crece su veer” (vv. 194-196).

Es preciso recordar que todo este diálogo se filtra por entre los recuerdos del sujeto, el cual determinará los aspectos fundamentales de su representación. No tenemos acceso directo al personaje Dante, sino un acercamiento mediado. En esta representación se recalca que no se trata de una relación entre iguales, sino una relación que llevará al sujeto a ascender en la escala del ser para alcanzar, por medio de sus experiencias, niveles superiores del espíritu. Esta será una concepción del poeta que tomará forma más concreta y menos estilizada a medida que se desarrolla la poesía castellana a través del siglo XV.

En las descripciones de las doncellas del séquito de las virtudes, que pone el narrador en boca de Dante, el hablante recurre a la enumeración y desarrolla frases largas con enunciados copulativos. Cada estrofa comienza con el nombre de la dueña-virtud y hay una simplificación de la retórica, porque el narrador ya ha hecho una descripción integral de las virtudes por medio

de metáforas en un discurso más formal. Es una retórica de enseñanzas religiosas, a manera de un catecismo: “La otra duenna estaua abraçada / con el santo árbol de las doze rramas; / La verdadera ffee, fijo, es llamada; / esta es la que crees e la que amas” (vv 209-212).

La descripción de la dueña-virtud de la Esperanza es mucho más lírica, ya que se basa en versos endecasílabos que están dotados de una musicalidad por la aliteración de nasales y sibilantes que se mezclan con una variedad de otras consonantes: “La otra duenna / ha nombre fortaleza; / non teme taja nin punta de espada, / nin preçia oro, nin teme pobreza, / e vence voluntat desenfrendada.” (vv. 233-236) Todas las dueñas se retratan como estáticas, como una fotografía; eternas, perfectas y poderosas. El sujeto, por implicación, se empequeñece y escucha desde los márgenes. El guía Dante, por su parte, funciona como una proyección del sujeto y al mismo tiempo, le sirve como conciencia moral. En la presencia de la dueña-virtud Prudencia, esta conciencia se dirige al sujeto con imperativos “Buelue los ojos e alça más el çejo; / mira prudencia cómo faz loçanas / sus anbas fazes mirando el espejo” (vv. 249-251). Son atrayentes aquí el uso del hipérbaton, la homología entre *alça* y *çejo*<sup>22</sup> y la poliptoton (faz / fazes).

Al sujeto le entusiasma el acto de mirar esta visión y el tener su visión interior expandida: “E como aquel que cossa estranna mira / que nunca vido, e non çessa mirando, / e de mirar los ojos nunca tyra, /

tal era yo çerca dellas andando” (vv. 273-275). El guía se percata del estado físico del sujeto, más claramente que como si lo hubiera visto en “vn muy claro vidrio plomado”. A continuación, una preocupación del aspirante es saber por qué las dueñas-virtudes toman nombres distintos. Dante recurre a una explicación que nos recuerda la tradición platónica del Crátilo<sup>23</sup>. Su voz se suspende en el aire cuando habla así: “Todas, mi fijo, como vna cadena, / e de vn linage todas descendientes, / entretextadas cada vna con vena” (vv. 289-291). En este verso los sonidos oclusivos, dentales y nasales confieren un sentido de paz a sus palabras, pues fluyen en ritmo endecasílabo. Dante le explica cómo en lo que consiste el poder sagrado de dar el nombre correcto a una cosa “salua la corrección de más sabientes” (v. 296). Los nombres pertenecen a una erudición que se deriva en parte del enciclopedismo de la Edad Media y de la práctica escolástica de categorizar todo el conocimiento en esquemas inflexibles.

El sujeto quiere relacionar las visiones míticas y los discursos elevados a la situación del mundo actual y le pregunta a su guía-maestro por qué la iluminación de las doncellas-rayos no ha llegado a Castilla. Dante aclara “que esta lumbre viedan las sierpes” (302) y al evitar el orden sintáctico más prosaico el hablante poético enfatiza en la *lumbre*. Ahora el escenario de las visiones exaltadas y de la inspiración divina se subsume al contexto más amplio de una

lucha maniquea. Aunque el haber visto las visiones es una forma de protección, el guía le advierte a su estudiante que las siete serpientes — portadoras de las siete cualidades que se oponen a las virtudes — siempre están presentes a escondidas, dispuestas a corromper y a contaminar la psique y la comunidad humana. No obstante, contrario a las intenciones de una obra moralizante, el guía Dante no es inmune a una contaminación del tono de su discurso que influye tanto en su selección léxica como en el pulso rítmico de sus versos.

El guía le avisa al sujeto que “conviene que sse tire / daqueste jardín” (vv. 311-312) a todo aquel que mire las serpientes. Dante comienza a ponerles nombres a estas bestias. Joaquín Gimeno Casaldueiro sintetiza y expande la tesis de que todos estos nombres oscuros se pueden relacionar con la tradición dantesca, un argumento que se opone al de los críticos que buscan conexiones mucho más rebuscadas. La primera sierpe, Menona, contamina con su aliento el aire y con su ira se opone a la Caridad. Siguiendo la hipótesis del origen dantesco del *Dezir*, Menona puede representar el Minotauro de la *Divina Comedia* (Casaldueiro 209). Otra línea de crítica, sintetizada por Dorothy Clotelle Clarke, ve una conexión con el emperador Nerón, representando así los vicios asociados con la tiranía (79). También es posible que la segunda, la sierpe Aryona, se relacione con el hereje Ario, pero en su caracterización en el *Purgatorio* se destaca más por su infidelidad

y en este poema se opone a la Fe (Casalduero 210). De la tercera serpiente / bestia tenemos la descripción más viva y la referencia histórica más clara: “La terçia llaman la bestia juderra, / de ssý enemiga e desesperada / e aborresçida del çielo e tierra” (vv. 321-323). Morreale sugiere que este vituperio con ritmos angulares, lanzada en contra de Judas y de su traición, podría ser por implicación una crítica de la religión judía (367). Dentro del esquema del poema, esta bestia podría representar la desesperación frente a la dueña-virtud opuesta de la Esperanza.

Ocurre una transformación abrupta en la atmósfera emocional de la obra. Ahora las fuerzas del cielo, que antes se representaban por figuras como la “Compasión” (una de las doncellas de la Caridad) ahora caen en el odio. En su descripción el guía reacciona en contra de la infamia de las serpientes que imbrica con una violencia verbal la situación de la Castilla bajo Enrique III.

La cuarta serpiente se llama Alenxada, la cual podría ser portadora del vicio de la codicia, el cual se opone a la Justicia. Esta serpiente puede referirse a Alejandro Magno, una conexión que podría cuadrar con la personificación de la tiranía en Dante (Casalduero 209). Es posible que la quinta, la Celestina, *pusilánime* se refiera al breve papado de Celestino V, el cual en el *Purgatorio* no puede habitar ni el cielo ni el infierno por su cobardía (210). Esta sierpe se opondría a la dueña-virtud de la Fortaleza.

Casalduero se dedica a un examen más cuidadoso de la sexta serpiente, Asyssyna, para explorar los paralelismos con el texto de Dante. Mientras que en estudios anteriores le han relacionado con la secta musulmana de los Asesinos<sup>24</sup>, Casalduero decide oponerle a la virtud de la Prudencia (211). También cree que “Su nombre, que nos ha llegado estropeado, debió ser Asinina (de asno)” (211). Él se avala de la *Divina Comedia* en la cual se recoge una tradición antigua que ve a esta bestia como encarnación de la falta de razón. La última serpiente se llama Sardanapala y cuyo nombre probablemente se refiere al rey asirio Sarandápolo. Ésta representa el vicio de la lujuria, el cual se opondría a la Templanza. El guía comenta que esta serpiente “de suzios vizios nunca se enfrena / e deleyta con ellos muy vilmente” (vv. 347-348). Este tono amargo de la crítica anticipa la obra moralista de una generación posterior, el *Corbacho*.

Marcando una transición, el guía se dirige en un apóstrofe a la “çibdat noble” (353). Nepaulsingh sigue a comentaristas anteriores en subrayar la conexión de este lugar con la Sevilla de la cual Imperial se había desterrado, si es verdad que hubiera caído políticamente de su posición en la corte y del favor del rey. Vuelve al discurso la sutileza y la gracia y el dolor reemplaza la rabia. Acerca de la ciudad Dante dice que “...te esmeraste / en todo el rregno por más escogida, / que destas sierpes vna non dexaste / que todas siete en ty an guardia”

(vv. 353-355). Siguen unas frases imperativas como: “vergüença vergüence tu malregida” (v. 358). El guía Dante da un resumen de la corrupción de la burocracia romana. Por medio de un tono irónico que se desprende de los juegos de palabra como la poliptoton faz / fazer, dice implícitamente que la burocracia de esta ciudad ha *superado* los esfuerzos del gobierno romano: “Ora te alegra, que fazes derecho, / pues que triumphas con justicia y paz, / e multiplica de trecho en trecho / tanto el bien que el vno al otro faz / por común: cada vno más faz / que fizo en Rroma Metilo tribuno” (v. 369-373). En contraste al ritmo irregular de las invectivas, ahora tenemos versos pulidos.

Le sigue en tono optimista una profecía, con una referencia astrológica oscura que tanto Nepaulsingh como Morreale asocian con el signo de Aries y que implicaría la temporada de la primavera, la regeneración y la Pascua. El guía exclama que “a los tus sucesores claro espejo / será, mira, el golpe de la maça” (vv. 393-394), a través de dos metáforas que conectan la reflexión sin impedimentos a la acción decisiva. La interjección del imperativo da un tono de urgencia, que marca toda la estrofa: “Entonçes luzirá en toda plaça / la quarta de aquestas estrellas / y cantarán todas estas doncellas: -¡Biua el rrey, do justiça ensalça”. Esta esperanza que toma la forma de una adivinanza, en una época de renovación en Castilla, corresponde al tono del poema controvertido, *Dezir al nacimiento de Juan II*<sup>25</sup>.

Quando el sujeto expresa una duda sobre por qué eran invisibles para él las serpientes que lo arrojaban en el arroyo, Dante le responde como un padre protector “...maguer tú non eres çiego, / tenías velada la virtud visiva. / Ca quando, fijo, la virtud atyua / labra con las syerpes en la tierra / mirando baxo los párpados cierra, / e con tal velo de las ver se priua.” (vv. 419-424). Esta frase recurre a la paronomasia *virtud / virtud* y la poliptoton con variantes del verbo *ver*. La expresión de gratitud del sujeto tiene un ritmo explosivo que crece de una irregularidad entre arte mayor y endecasílabo clásico y del movimiento en ritmo dáctilo de los sonidos sibilantes a los oclusivos: “-¡O sol que sanas toda vista turbada, / tú me contentas tanto quando asuelves” (vv. 433-434). El sujeto expresa su gratitud al guía por la visión expandida y por haberle quitado el cargo de las dudas. Un coro de rosas alaba a la Virgen María. El guía tranquiliza al sujeto con imágenes bellas, pero la expresión lírica, que permanece en plano solamente literal, no se aprovecha de las muchas posibilidades figurativas: “[...] Fijo, non tomes espanto, / ca en estas rrosas están serafines, / dominaciones, tronos, cherubines. / Mas non lo vedes, que te ocupa al manto” (vv. 453-456).

En sólo una estrofa la voz poética regresa a la realidad de un amanecer del mes de mayo con el aire “suauemente buelto con olores” (v. 459). Esto representa una tremenda simplificación y abreviación de los versos exquisitos de Dante, los cuales imita



directamente. Como único recuerdo de su viaje espiritual, nos dice que “e fallé en mis manos al Dante abierto / en el capítulo que la virgen salua”(463-464). Todos los elementos que cierran el ciclo parecen remitir a una conciencia más dedicada a crear efectos estéticos ligeramente agradables que dispuesto a alcanzar por el manejo verbal una expresión verdaderamente sublime a la par con su modelo dantesco. Esto explica en parte por qué un poema con tantas posibilidades e indicios de sensibilidad e inteligencia no puede mantener sus momentos de grandeza y se van apagando al final.

Para una época en la que las posibilidades para un hábito de lectura y una erudición aún muy modesta pertenecían a una minoría selecta y en la que la poesía como arte oral estaba en su ocaso, *El dezir a las siete virtudes* representa un empuje hacia formas nuevas de concebir, pensar y realizar el arte lírico. Al mismo tiempo, se expandían las fronteras de quién podía tener acceso por su arte al público para incluir creadores literarios laicos. Esta condición artística transitoria refleja la naturaleza de la actuación del burgués-político en una sociedad en la que estos papeles nuevos todavía no se habían cristalizados. Entre las innovaciones y visión artísticas y la acción de un hombre bicultural en el mundo terrenal e imperfecto, la voz poética sirve de compendio de actitudes y de intermediario.

## Notas:

<sup>1</sup> Archer Woodford, por ejemplo, sugiere que por su erudición y por las referencias muy oscuras del texto, tenemos que concluir que Francisco Imperial era clérigo (387).

<sup>2</sup> Mariana Brownlee traza las posibles conexiones formales con la tradición de la *dits français* medieval, mientras que Sansone ve claros antecedentes métricos en la lírica gallego-portuguesa.

<sup>3</sup> Véase e.g. Margherita Morreale.

<sup>4</sup> veremos, por ejemplo, cómo Imperial le quita méritos estéticos a su obra por su inconsistencia métrica.

<sup>5</sup> Sabemos que la comunidad genovesa de Sevilla participaba en esta época en los rangos burgueses que facilitaron las ondas crecientes del comercio mediterráneo que llegaba a este puerto de primera categoría. Véase Manuel Gonzáles Jiménez. “Genoveses en Sevilla (Siglos XIII-XV)”, *Presencia Italiana en Andalucía Siglos XIV-XVII*, 123-129.

<sup>6</sup>Véase L. Genaro MacLennan. Éste caracteriza la introducción como “larga y prácticamente inútil”, por entre otros fallos, no entrar en el tema de la versificación (409).

<sup>7</sup> Nepaulsingh ofrece un breve repaso de la liturgia, que comienza con una procesión con cirios antes del amanecer en las afueras.

<sup>8</sup> Véase por ejemplo Lapesa, Rafael. “Notas sobre Micer Francisco Imperial”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* VII (1953): 337-351.

<sup>9</sup> Esta sería una influencia que Imperial pudiera haber heredado de las tradiciones poéticas más antiguas de la Península. Véase Lapesa (350)

<sup>10</sup> “[...] es necesario notar que no siempre estamos de acuerdo con la valorización de los versos citados por Lapesa. La falta de distinción entre el acento rítmico primario, lo cual determina el tipo del verso grande dentro de sus componentes, y aquello secundario, permite la clasificación de modelos de poco interés; pero no estamos de acuerdo sobretodo con la tendencia de aceptar como rítmicamente válida cada sílabo tónico”

<sup>11</sup> “computo un tanto más fonético que rítmico de la

frase poética” (traducción del autor).

<sup>12</sup> “quitado del contexto poético, vaciado de cada significado lógico e expresivo, aislado en una catalogización abstracta y expulsada del cuerpo estrófico dentro del cual vive, el verso sólo se considera como un catálogo de pies y de acentos, y es, en realidad, extrapolado de la verdad y de la poesía y de la historia” (traducción del autor).

<sup>13</sup> Esto es, pasando, en efecto, por la poesía Provençal a la tradición gallego-portuguesa. (96)

<sup>14</sup> “no podía ser otro en un rétor, dotado de una veta no excepcional, el cual construye con frialdad intelectual sus composiciones y da puesto de primer plano a la figuración alegórica” (traducción del autor).

<sup>15</sup> Todas las citas del poema se saca de la edición que ofrece M. Morreale en su reseña filológica. Es valioso porque el léxico y el delecto de lo original se quedan intactos.

<sup>16</sup> No se debería confundir esta designación con el verso de “arte mayor”.

<sup>17</sup> El “que” sólo sirve una función rítmica

<sup>18</sup> Véase Morreale (368).

<sup>19</sup> Estos son dos versos que pertenecen al esquema que Sansone propone para el endecasílabo de “a minore”.

<sup>20</sup> Este es otro caso en el que si atendemos al arca lírica del verso, veremos una posible superación del ritmo dáctilo de sus elementos.

<sup>21</sup> La métrica inconsistente varía entre *a maiore* y *a minore*.

<sup>22</sup> Notada por Morreale.

<sup>23</sup> “Socrates: The name is an instrument of teaching and of distinguishing natures.” (Jowett 87).

<sup>24</sup> Véase Morreale (361).

<sup>25</sup> Nepaulsingh resume en breve la naturaleza de esta controversia y nos da el contexto histórico en lo cual se sitúa.

## Obras citadas

Casalduero, Joaquín Gimeno. “El *Dezir a las siete virtudes de Francisco Imperial* y sus sierpes: la bestia *Asyssyna*.” *Hispania* 70 (1987): 206-13.

Jowett, Benjamín. “*Cratylus*”, *The Dialogues of Plato*. Chicago: Enciclopedia Británica, 1990.

Lapesa, Rafael. “Notas sobre Micer Francisco Imperial”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7 (1953): 337-51.

Mac Lennan, I. Genaro. “Para una nueva edición de Micer Francisco Imperial.” *Anuario de Estudios Medievales* 13 (1983): 407-22.

Monsalvo Antón, José María. *La baja Edad Media en los siglos XIV-XV, política y cultura*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

Morreale, Margherita. “El *Dezir a las siete virtudes de Francisco Imperial*. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divina Comedia*”. *Lingua-Literatura-Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria. 307-77.

Mota Placencia, Carlos. “Sobre el corpus poético de Francisco Imperial (y unos ecos de Petrarca). Balance y nuevas perspectivas”. *Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena in Memoriam Manuel Alvar*. Ayuntamiento de Baena, 2003: 236-60.

Nepaulsingh, Colbert I. “Introducción.” *El*

- Dezir a las siete virtudes y otros poemas*".  
Por Micer Francisco Imperial.  
Madrid: Espasa-Calpe, 1977: vii-cxix.
- Sansone, Giuseppe. "Francisco Imperial e  
la penetrazione dell'endecasillabo  
italiano in Spagna". *Saggi Iberici*.  
Bari, Italia: Adriatica, 1974: 63-111.
- Weiss, Julian. *The Poet's Art: Literary Theory  
in Castile c. 1400-60*. Oxford: The  
Society for the Study of Mediaeval  
Languages and Literatures, 1990.