

Erika Guerriero

# **La poesía de Francisco Imperial**

## **Entre alegoría y cancionero**

Tesis de Doctorado en Literatura Comparada  
Departamento de Lenguas Modernas y  
Literaturas Comparadas



UNIVERSITA'  
DEGLI STUDI  
DI TORINO

ALMA UNIVERSITAS  
TAURINENSIS

Año Académico 2016-2017

# La poesía de Francisco Imperial

## Entre alegoría y cancionero

Tesis de Doctorado en Literatura Comparada  
Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas  
Comparadas



UNIVERSITA'  
DEGLI STUDI  
DI TORINO

ALMA UNIVERSITAS  
TAURINENSIS

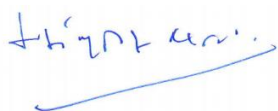
Direttori di tesi

Prof. JOSÉ MUÑOZ RIVAS

Prof. ALESSANDRO VITALE BROVARONE

Universidad de Extremadura

Università degli Studi di Torino



Candidata

ERIKA GUERRIERO



*Alla mia famiglia, tutta.*

*Ai Nonni, Luci che non si spengono mai.*

## Al Lector

Dante Alighieri es uno de los autores más estudiados en la escuela italiana. Los estudiantes empezamos a leer la *Divina Commedia* a partir de los primeros años de secundaria, para luego profundizar su estudio en el bachillerato y, quien sigue con las humanidades, en la universidad. En un perfecto y natural *continuum studiorum* en el campo literario, durante el primer año en la facultad de Letras –en el ya alejado 2007- tuve la suerte de encontrar al profesor Aldo Ruffinatto –me disculparé por este tono tan melifluo que le reservo, pero es algo que de veras siempre digo a quien me pregunta el porqué de mis estudios- que, en su curso dedicado a “Le tre corone in Spagna”, hablaba de las influencias de la literatura italiana del *Trecento* en la española del *Quattrocento*.

El orgullo italiano de quien para muchos años ha leído y escuchado hablar de Dante, Petrarca y Boccaccio se ha hecho siempre más fuerte, empezando a cosquillar la curiosidad, aumentada ulteriormente al oír el nombre de Francisco Imperial, emigrante genovés que en España encontró su fortuna y que, como extranjero, entró de traspie en un país en construcción, llegando a hacerse espacio en el *Cancionero de Baena*, uno de los pilares de la literatura castellana. Así, después de un primer trabajo de investigación acerca del mismo Imperial, y de un segundo sobre la traducción española del *Morgante* de Pulci, al que he llegado gracias a las importantes sugerencias de Maria Consolata Pangallo, el interés por el genovés ha vuelto a presentarse, con mayor madurez y conciencia. Ayudada por el profesor José Muñoz Rivas y por los profesores, colegas y amigos hispanistas de la Universidad de Turín, empecé una tesis de Doctorado que afrontara más detenidamente el tema, encontrando también en el profesor Alessandro Vitale Brovarone una ayuda de primer orden.

Sin embargo, todo este camino no habría sido posible sin la guía, una vez más, de la profesora Pangallo, que me adelantó, en el día de San Lorenzo de 2013, la posibilidad de viajar a Extremadura como lectora de lengua italiana. Una oportunidad que decidí, sin ninguna duda, no perder, y que me llevó por dos años a la ciudad de Cáceres, en compañía de uno de mis directores de tesis, José Muñoz Rivas, de la Universidad de Extremadura, donde también conseguí el Master Universitario de Investigación en Humanidades.

Entiéndaseme bien. Me dirijo a vos, ilustre Lector, no solamente para presentarme –cosa que en realidad podría no ser de mucho interés-, sino también para hacer patente el primer gran obstáculo frente al cual se encuentra cualquier estudiante que, como yo, aspire a acercarse al mundo de los estudiosos. Un obstáculo común a cualquiera que intente adentrarse en una materia tan amplia como la que he elegido: la selección del inmenso –y siempre más abundante- material conocido disponible. Quien escribe sobre las humanidades es bien consciente de que inevitablemente habrá aspectos no considerados y opiniones no leídas. A esto se suma el importante papel de internet, gracias al cual el saber se ha hecho más accesible, y seleccionar es siempre más complicado. Cada vez que se busque algo es posible encontrar más archivos, documentos, códices. Y todo esto llega a formar una montaña altísima que, de alguna manera, hay que escalar.

Lo que he intentado hacer, con la indispensable ayuda de las muchas personas que me han acompañado en este camino, ha sido crear un recorrido armonioso, orientado hacia un preciso objetivo: volver a hablar, en Italia y en italiano, de un autor que por primera vez ha hecho posible que Dante Alighieri llegara más allá de las fronteras nacionales, a una de las tierras que los italianos aprecian más. La estructura de la tesis tiene forma de embudo, hacia un *focus* cada vez más específico: de la historia a la literatura, de Génova a Sevilla, del cancionero a la alegoría, de Dante a Imperial. Dejando el espacio al índice y a la introducción que mejor presentarán el trabajo, quisiera saludar y agradecer al Lector el tiempo que me ha dedicado, y el que me querrá dedicar, deseando que el camino que se apresta a comenzar dando la vuelta a la página sea agradable e interesante.

Las últimas palabras las quiero reservar a unos breves agradecimientos, que van dirigidos a todas las personas nombradas antes, y particularmente a Aldo Ruffinatto, Consolata Pangallo y José Muñoz, sin los cuales este camino no habría empezado ni habría seguido como efectivamente así ha sido. A ellos va todo mi más sincero y amistoso agradecimiento.

San Carlo Canavese, mayo de 2017

Erika Guerriero

**RESUMEN:** Francisco Imperial vivió entre los siglos XIV y XV, en una época muy articulada y caracterizada por contextos lingüísticos peculiares y definiciones nacionales en formación, encontrando su *Fortuna* en Andalucía. A caballo entre dos sistemas complejos como la alegoría italiana y el cancionero antológico español, en el *Cancionero de Baena* se reúnen dieciocho composiciones del poeta, almacenadas en el código (PN1 – *Esp.* 37 - BNF). En este se recogen algunos versos de Santillana -admirador, como es bien sabido, de Imperial- y de Jorge Manrique, coronas de la literatura castellana. La necesaria contextualización histórica y literaria conducen hacia el análisis del *CB* – facilitada por la reciente digitalización del valioso manuscrito- y de los temas presentes en la obra de Imperial, para concluir, en el apéndice, con una nueva edición crítica de los *decires* presentes en el *CB*, acompañados por primera vez de una propuesta de traducción al italiano. De este modo la tesis pretende volver a proponer, incluso en Italia, el interés hacia quien fuera el primero en entrar en el sistema poético español introduciendo el sistema alegórico dantesco, y manteniendo un fuerte vínculo con la tradición local.

**PALABRAS CLAVE:** Imperial, *Cancionero de Baena*, edición crítica, alegoría, traducción al italiano, *decir*.

**ABSTRACT:** Francisco Imperial moves his steps between two important centuries, in an articulate time characterized by fuzzy linguistic contexts and national definitions in the making, finding his *Fortuna* in Andalusia. Straddling two complex systems such as the Italian allegory and antologic Spanish *cancionero*, the *Cancionero de Baena* gather eighteen compositions of the poet, stored in the code (PN1 - *Esp.* 37 - BNF). Contained within this volume, is a collection of poems by Santillana – whom is commonly known for his admiration of Imperial- and Jorge Manrique, which some argue to be the crown jewels of the Castillian literature. This relevant historical and literary context leads to the analysis of the *CB* –possible also thanks to an important and recent digitalization of this rare and priceless volume - and themes presented in the Imperial's words. Finally in the apendix, it will be presented a new critical edition of the *decires* contained in the *CB*, for the first time accompanied by a proposed translated into the Italian language. This thesis intends to turn, even in Italy, interest for the man who first entered the Spanish poetic system by introducing the Italian allegorical system, but maintaining a strong link with strong link with the local tradition.

**KEYWORDS:** Imperial, *Cancionero de Baena*, critical edition, allegory, Italian translation, *decir*.

**ABSTRACT:** Francisco Imperial mosse i suoi passi tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, in un'epoca articolata e caratterizzata da contesti linguistici sfumati e definizioni nazionali in divenire, trovando la sua Fortuna in Andalusia. A cavallo tra due sistemi complessi come quello dell'allegoria italiana e del canzoniere antologico spagnolo, nel *Cancionero de Baena* si raccolgono diciotto componimenti del poeta, conservati nel codice (PN1 - *Esp.* 37 – BNF). Al suo interno trovano spazio anche alcuni versi di Santillana –estimatore, com'è noto, di Imperial- e di Jorge Manrique, corone della letteratura castigliana. La necessaria contestualizzazione storica e letteraria conduce verso l'analisi del *CB* -agevolata dalla recente digitalizzazione del prezioso manoscritto- e dei temi presenti nei versi di Imperial per concludersi, in appendice, con una nuova edizione critica dei *decires* contenuti nel *CB* accompagnati, per la prima volta, da una proposta di traduzione in italiano. In questo modo la tesi intende riaccendere, anche in Italia, l'interesse verso colui che per primo entrò nel sistema poetico spagnolo introducendo il sistema allegorico dantesco, e mantenendo un forte legame con la tradizione locale.

**KEYWORDS:** Imperial, *Cancionero de Baena*, edizione critica, allegoria, traduzione italiana, *decir*.

## INDICE

<i>Objetivos</i>	11
1. Il contesto storico-sociale: l'Italia e la Spagna nel Basso Medioevo	18
1.1 Feudalesimo, civiltà comunale e signoria: l'esperienza italiana	19
1.2 La Spagna tra conquista e <i>Reconquista</i>	29
1.3 Le città di Imperial	39
1.3.1 La crescita di Genova tra politica interna ed espansionistica	41
1.3.2 Siviglia e il Guadalquivir	57
1.4 Genova nella <i>Reconquista</i> del Mediterraneo e nella conquista della Spagna	67
1.4.1 Genovesi a Siviglia	76
2. Modelli letterari nella Spagna dei secoli XIV e XV	85
2.1 <i>Poesía de Cancionero</i>	87
2.1.1 Generi e modalità	94
2.2 Le tre corone spagnole	110
2.2.1 Santillana: <i>caballero y letrado</i>	111
2.2.2 La lirica di Juan de Mena: <i>de letrado a poeta</i>	117
2.2.3 Jorge Manrique: poeta della memoria	122
3. Il <i>Cancionero de Baena</i> nel codice parigino PN1	127
3.1 Juan Alfonso de Baena e i poeti del suo <i>Cancionero</i>	130
3.2 La trasmissione del codice dal 1513 ad oggi	135
3.2.1 L'opera di Baena in Spagna: Segovia, Granada, El Escorial	137
3.2.2 L'uscita dalla Spagna e il viaggio in Europa: da Londra a Parigi	140
3.2.3 Il <i>Cancionero de Baena</i> oggi: edizioni critiche, facsimile e digitale	142
3.3 Analisi materiale di PN1	144
3.3.1 Descrizione	145
3.3.2 Osservazioni	146
3.4 La struttura interna di PN1	153



3.4.1	Il <i>Cancionero de Baena</i> ed i <i>preliminares</i>	155
3.4.2	PN1 come <i>espejo de príncipes</i> : i <i>Proverbios</i> di Santillana	162
3.4.3	<i>Las Coplas a la muerte de su padre</i> : la partecipazione di Manrique	165
4.	Francisco Imperial: tra allegoria e <i>cancionero</i>	170
4.1	Notizie biografiche	171
4.2	L'opera di Imperial	180
4.2.1	Fortuna: dal <i>topos</i> al dibattito poetico di Imperial.	181
4.2.2	La figura di Dio: «Vuestra llaga, amigo, es incurable»	198
4.2.3	L'amore nel ciclo di <i>respuestas y replicaciones</i> alla Estrella Diana	202
4.2.4	Allegorici incontri femminili	215
4.2.4.1	Angelina de Grecia	216
4.2.4.2	Isabel González	225
4.2.4.3	<i>Una dueña que deçían [Abela]</i> : invettiva a Siviglia	230
4.2.4.4	<i>En un famoso vergel...</i>	237
4.2.5	<i>Adivinanza de Amor</i> e l'accusa di Villasandino	240
4.2.6	I <i>decires</i> encomiastici	243
4.2.6.1	Il <i>decir</i> a Juan II	244
4.2.6.2	L'opera per Fernando di Aragona	253
4.2.7	Il <i>Decir a las siete Virtudes</i>	257
	<i>Conclusiones</i>	263
	Bibliografia consultata e sitografia	269
APPENDICE	Testi, traduzioni, note e commenti della produzione di Imperial e dei componimenti a questa relazionati	

## OBJETIVOS

Francisco Imperial se coloca en el medio de dos tradiciones muy fuertes y complejas, que han conformado la historia de la lengua y de la literatura italiana y española, debido muy especialmente a sus orígenes genoveses y a su experiencia andaluza. Por esta razón, a partir del título pensado de la tesis, se ha puesto en primera posición la alegoría que él parece introducir por primera vez en la península ibérica, y en segundo lugar, el género de cancionero. El trabajo está pensado como un viaje que empieza por una presentación histórica de un periodo muy articulado como fue la Baja Edad Media, en una perspectiva doble italo-española, para luego pasar a los temas poéticos castellanos en el segundo capítulo, al *Cancionero de Baena* y, finalmente, a la producción poética de Imperial que se recoge en este. La parte que contiene el apéndice propone un proyecto de edición crítica de dicha obra, de la que se presenta asimismo una traducción al italiano y un aparato de notas y comentarios que recogen los estudios filológicos hechos hasta ahora, con algunas otras observaciones señaladas puntualmente.

Antes de adentrarnos en el estudio, parece útil también en esta ocasión dedicar espacio a una primera introducción sobre la Edad Media en sí misma. Una obligación que se debe al hecho que es este el periodo durante el cual nacieron las profundas revoluciones sociales, políticas, económicas, lingüísticas y literarias que formarán el fundamento de los Siglos de Oro literarios de Italia y España. De hecho, la tradición manualística se ha dedicado con mucho interés al estudio de esta larga temporada, indicando, como es bien sabido, el 476 y el 1492 como límites cronológicos reconocidos por la mayor parte de los estudiosos. Como siempre pasa cuando se intenta poner fronteras a una realidad histórica o cultural, las fechas son únicamente indicativas, y no podrían ser unívocas, ni absolutas. De hecho, en la historia del Occidente europeo, también el saco de Roma de 410 y la conquista de Constantinopla de 1453 se podrían considerar años aptos para la

determinación del período. Y si se observan los eventos que afectan a cada país, las referencias pueden modificarse más; es el caso de Inglaterra, que vio en el 1485 –con la llegada de la dinastía Tudor- el fin de la antigua ideología y el comienzo de un nuevo mundo y enfoque sociocultural. O de Francia, donde el fin de la Edad Media coincide con el 1494, cuando empezaron las grandiosas conquistas de Carlos VIII. Y a estas cuestiones se añade también la que se refiere a la percepción de la Edad Media en la historiografía, cosa que nos muestra bien cómo este periodo ha sido muy complejo y articulado, diferente en cada sitio y en cada tiempo.

La percepción humanística de la Edad Media –que en los siglos XV y XVI quería conectarse directamente al mundo clásico de la antigüedad griega y latina, suplantando la obscura *età di mezzo*, caracterizada por guerras, pestilencias y carestías- ha sido completamente invertida por los historiógrafos que han vuelto a iluminar el periodo, subrayando sus muchos estímulos innovadores y revolucionarios que son la base más fuerte del actual Occidente. Ciertamente es que durante la Edad Media el viejo mundo entró en profunda crisis, así como no cabe ninguna duda que entre los siglos V y IX se advirtieron fuertes señales de dicha crisis -tanto en lo económico como en lo cultural-, de disgregación y descomposición de los tejidos sociales superados: muchas ciudades se despoblaron, las vías de comunicación se interrumpieron, algunos centros de instrucción se abandonaron. Y también desde el punto de vista lingüístico la disgregación fue mucha, con la progresiva sustitución del latín por los vulgares románicos. Sin embargo, estaban por llegar una contra tendencia, un impulso innovador hacia la reconstrucción y nueva fundación de los sistemas políticos, económicos y sociales, gracias al nombramiento de Carlo Magno como emperador. Aunque a pesar de esto fue después del año Mil cuando la situación cambió sensiblemente, con el arranque del desarrollo económico y demográfico, el renacimiento de las ciudades, la difusión de una economía monetaria renovada y del comercio, con los consiguientes trueques culturales que favorecieron la creación de las literaturas protonacionales.

El definitivo cambio de tendencia se refleja en las definiciones de Alta y Baja Edad Media, que, una vez más, no tienen las mismas cronologías para todos los países. En los anglosajones, por ejemplo, con *High Middle Ages* se hace referencia a los siglos XII y XIII, mientras que en Alemania con *Frühmittelalter* (Primera Edad Media) se refieren a los siglos V-VIII, con *Hochmittelalter* (Alta Edad Media) se indican los siglos IX-XI y con *Spätmittelalter* (Última Edad Media) se caracterizan los siglos XII-XV. Aunque cada

uno mantenga sus propios matices lingüísticos y diferencias temporales, la idea de una falta de homogeneidad de los diez siglos medievales es común a todos.

La llegada a la era moderna representa el resultado de un largo proceso, que en gran medida se inició en los siglos XIII-XIV-XV. En este contexto de transformación continua, de innovación y revolución se produjeron también los primeros importantes cambios que habrían llevado a la difusión cada vez más rápida de las literaturas europeas, y es en este contexto que se compiló en España la primera antología en lengua castellana -el *Cancionero de Baena*- que contiene casi todos los versos de Francisco Imperial que hoy podemos leer. Por lo tanto, parecía importante que el viaje en el tiempo y en el espacio que conducirá al estudio de lo que podríamos definir clásicamente *corpus Imperialis* y de su nuevo sistema literario a caballo entre alegoría y cancionero comenzara con un capítulo dedicado a la contextualización histórica.

El primer párrafo del capítulo que abre la tesis dirige una mirada de conjunto a la Italia de la Edad Media en su unicidad, para luego adentrarse en la compleja situación de la península ibérica, de la *Reconquista* en el segundo, y al importante papel de las dos ciudades de Imperial en el tercero. Génova y Sevilla son dos centros que han fundado la riqueza medieval en un florido pasado: ambas tuvieron que luchar contra el enemigo árabe, aunque lo hicieran de manera, con medios y con tiempos diferentes; ambas guardan su riqueza en el agua y, si la presencia del mar ha hecho posible la magnitud de Génova y la idealización de su imagen en el mundo de *januensis ergo mercator*, notoriamente desde la antigüedad fueron los ríos una de las vías de comunicación principales, y fue el Guadalquivir el verdadero oro de Sevilla. Finalmente el cuarto y último párrafo se centra en la actividad del genovés en la Reconquista del Mediterráneo y a la participación genovesa en Sevilla, tras el repartimiento de la capital.

Los temas afrontados son muchos y no pretenden abarcar las infinitas cuestiones que dicho tiempo lleva consigo. Más bien en el primer capítulo del trabajo se quiere hablar de cómo las dos tierras estuvieron conectadas durante estos siglos, en un primer momento juntas por la lucha al común enemigo árabe, un enemigo que en realidad representó el medio de unión de los reinos españoles. Génova y Sevilla con sus comercios tuvieron que mantener relaciones económicas importantes, que consintieron que muchas familias ligures se mudaran a la capital sureña y, entre estas, la propia de Imperial.

El camino hacia la obra de nuestro autor sigue con un segundo capítulo que está dedicado a la poesía de cancionero, la cual se desarrolló en este contexto dinámico y conflictivos, puesto que fueron sobretodo la lucha contra el enemigo común y la tentativa

de consolidar los poderes locales respecto al mundo islámico las que favorecieron una reorganización interna de la política y de la economía de España. Y de todo esto, por cierto, hubo consiguientes repercusiones en el mundo cultural, facilitando también el nacimiento de una nueva lengua única y unificadora.

Tras la muerte de Alfonso XI (1349) empezó una época de duros conflictos, caracterizados principalmente por las luchas dinásticas y la creciente ambición de la aristocracia. Fue así durante los reinos de Pedro I (1350-1369), Enrique II (1369-1379) y Juan I (1379-1390). La siempre más poderosa nobleza y la Corona se vieron siempre más entrelazadas cuando salieron al trono Enrique III (1390-1406) y Juan II (1406-1454) y, a pesar de los esfuerzos de don Álvaro de Luna, privado de Juan II, protector de comerciantes y conversos, se intuyó la necesidad de forjar una monarquía autoritaria aliada con la clase mercantil, continuó el deterioro de la institución monárquica frente a las iniciativas de la nobleza. Es bien sabido que la crisis social y política que atravesó la Península Ibérica implicó también a la Corona aragonesa, principalmente por motivos dinásticos: la muerte de Martín *el Humano* (1410) dejó sin herederos directos a la Corona de Aragón, lo que hizo más fuerte el poder de la burguesía. Los dos pretendientes al trono fueron Fernando I *de Antequera*, futuro rey, hermano de Enrique III de Castilla y nieto de Pedro IV *el Ceremonioso*, y Jaime, bisnieto del mismo monarca.

Si la unión de Castilla y de Aragón, a finales del siglo XV, hizo posible la pacificación de los dos grandes reinos de la Península, hay que decir que la alianza fue precaria, puesto que existía solamente a nivel de los reyes y de la aristocracia, mientras que los pueblos seguían utilizando sus propias leyes y costumbres. Sin embargo el centralismo de la monarquía logró cambiar el rumbo de la energía conflictiva peninsular, dirigiendo las miras expansionistas y guerreras hacia la definitiva expulsión de los árabes y el Oeste del mundo.

A la confusión política y a la consiguiente degradación de la imagen pública de reyes y señores se respondió con la búsqueda de una renovada cultura que supiera limpiar lo que los intereses personales y económicos habían ensuciado. Nace entonces la poesía cancioneril, que se hace testimonio de una cultura señorial en declive, registrando la apariencia, el auge y la decadencia de la aristocracia palaciega en el otoño de la Edad Media. Los cancioneros se convierten en una oficina de prensa *ante litteram*, que tuviera que construir la nueva *imago maiestatis*.

Dentro de este segundo capítulo, siguiendo la perspectiva comparatista, al igual que en Italia se habla difusamente de *le tre corone* con referencia a Dante, Petrarca y

Boccaccio, se presentan las tres coronas españolas por excelencia: Santillana, Juan de Mena y Jorge Manrique. Sus nombres son tan altisonantes que acercarse a ellos nos hace sentir como hormigas frente a imponentes montañas, pero no habrían podido faltar en este estudio, puesto que, como se verá, Santillana y Manrique estarán presentes también en el volumen que acoge el único ejemplar del *Cancionero de Baena* (PN1). Sobre ellos se han escrito miles de páginas, en estudios de elevado interés que miran a estudiar en concreto cada palabra y cada verso de los autores, mientras que aquí se ha intentado cerrar el campo para hacer una presentación breve pero que fuera funcional a la perspectiva comparada, con un análisis de las principales características de sus poéticas y versos.

Entre todos los cancioneros –que según lo que indica Brian Dutton en su magna obra *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520* se recogen más de siete mil composiciones de unos setecientos poetas-, sin ninguna duda el de Baena ocupa una posición privilegiada. Esto no sólo porque, como se ha dicho, contiene la mayoría de los versos de Imperial, sino porque recoge las composiciones de las dos escuelas poéticas que están a la base de la construcción literaria castellana. El tercer capítulo presenta el análisis del único códice que actualmente se conoce y que está custodiado en la *Bibliothèque Nationale de France* (Esp. 37), del cual se han producido varias ediciones críticas, presentadas en el tercer apartado del segundo párrafo. Hoy en día se hace siempre más complicado tocar con la mano el volumen, ya que la biblioteca se ha preocupado de proporcionar una digitalización completa de la obra, extremadamente útil para algunas consideraciones, pero no suficiente para observar detenidamente el papel, o para volver a estudiar la encuadernación.

La monumental obra contiene una copia apócrifa del *Cancionero*, que el poeta andalusí habría entregado a Juan II en la primera mitad del siglo XV, aunque el manuscrito que ha llegado al siglo XXI contiene más cosas. En este capítulo las preguntas que nos hacemos y a las que intentamos dar respuesta son las que indico a continuación, si bien no todas encuentran una resolución: ¿que más hospeda el códice? ¿Y por qué? ¿Cuál es el testimonio más antiguo de la obra así como la leemos? ¿Qué *Cancionero* y cuáles otros textos tenían los copistas a la hora de la compilación de los 205 folios recogidos en PN1? ¿Cuántas personas han trabajado en su redacción y en qué momentos? Todas estas llevan a la pregunta clave: admitiendo que, como es cierto, el *Cancionero de Baena* ha sido parte de la biblioteca de El Escorial, ¿se ha guardado ahí el actual códice alguna vez?

Finalmente el cuarto y último capítulo de la tesis entran dentro de los textos de Imperial, empezando por la indispensable reconstrucción biográfica del poeta, aunque aparezca todavía rica de huecos históricos. En los últimos años han sido varios los nuevos estudiosos que se han acercado a Imperial, y con esta son tres las tesis que en la última década se han acercado a su obra: Thomas Aquilano, en 2010, con un trabajo interdisciplinar sobre el tema del sueño, Laura Garrigós Llorens, en 2015, con un análisis de la obra de Imperial del *Cancionero de Baena* y de las dos composiciones conservadas en el *Cancionero de Palacio* en el *de Gallardo*, y esta, que aquí se presenta. A partir de América, Imperial ha vuelto a España y, en fin, a Italia.

Desde el 1977 la única edición crítica completa e imprimida de la obra de Imperial es la de Colbert Nepaulsingh, esencial referencia para este trabajo, con sus comentarios y análisis filológicos. De elevada importancia científica es también el trabajo de Dutton y González Cuenca de 1933, a los que se debe la última edición crítica del *Cancionero de Baena* y que, al margen de muchos versos, han propuesto la traducción de algunas palabras oscuras al español moderno, cosa muy útil también a la hora de proponer una traducción al italiano de la difícil poesía del genovés. En este sentido, sería justo afirmar que los reflectores sobre Imperial se encendieron por primera vez gracias a José Amador de los Ríos, responsable de una primera biografía del poeta áspera e imprecisa, llena de conjeturas pero interesante a la vez, sobre todo porque ha llevado a muchos críticos a hablar de Imperial, para defender su obra o para erradicarla duramente.

El capítulo sigue con la presentación de la poesía en su dialogo con los géneros y temas en boga en su momento. En el *Cancionero de Baena*, como he afirmado, se cuentan dieciocho poemas de nuestro autor, algunos de ellos de atribución dudosa, pero atribuidos con cierta seguridad. La organización cronológica es bastante complicada, ya que no hay muchos elementos internos a los textos que permitan colocarlos a un lugar determinado. De hecho, solo en una ocasión se encuentra el momento cronológico de la composición, el nacimiento de Juan II, lo que permite definir el 1405 como año de composición. Ya en el índice se presenta la obra de Imperial dividida en temas, pero una presentación más completa se encuentra en el índice del apéndice, que contiene también la poesía relacionada a la de nuestro autor.

Imperial se dedica inicialmente a dialogar con sus colegas andaluces, cuestionando sobre los temas que más ocupan los pensamientos de sus contemporáneos. Así participa e inaugura ciclos de preguntas y respuestas sobre el tema de la Fortuna (CB 548, 245, 247) y el del papel de Dios en la vida humana y del libre albedrío (CB 521).

Sucesivamente se presenta el famoso grupo de obras dedicadas a la Estrella Diana, la mujer a través del cual la alegoría aparece por primera vez en la poesía Imperial. Se trata de un debate que empezó Imperial que ocupa las composiciones 231-236, y en el que el genovés interviene, como se verá, en varias ocasiones. Los encuentros femeninos alegóricos continúan a lo largo del Guadalquivir, con las figuras de Angelina de Grecia (CB 240; 237), Isabel González (CB 238; 239) y una misteriosa mujer (CB 248), que parece guardar ecos de las tres mujeres amadas por el poeta y ya presentadas y que, sobre todo, presenta la imagen de la poesía provenzal que se inclina ante el genovés. El decir se transforma así en una invectiva a Sevilla –tema que estará presente también en el 241, abriendo la poesía a la cuestión política, muy frecuentada por el modelo Dante y presente también en el ilustre poema a Juan II (CB 226). Antes de dejar las reuniones alegóricas, Imperial compone "En un famoso vergel..." (CB 242) en el que, de nuevo, trata de las mujeres queridas.

El tema del amor -ya protagonista del ciclo a la Estrella Diana- reapareció en el juego de adivinanza que comenzó Imperial (243), y en el que interviene Villasandino, dando forma a una auténtica controversia sobre la poesía. Es en esta ocasión cuando nos encontramos ante el choque de las dos escuelas poéticas en el *Cancionero de Baena* del que ya hemos hablado. Por último, a los poemas más famosos de Imperial está reservada la parte final del análisis. Se trata del *Decir a Juan II* (CB 226) y del *Decir a las siete Virtudes* (CB 250) sobre los cuales mucho se ha dicho y que se presentan una vez más para completar el trabajo de Imperial en el interior del *Cancionero de Baena*.

Completando el ciclo de estudios modernos hechos por los nuevos investigadores, -empezado por Thomas Aquilano (2010) y seguido por Laura Garrigós Llorens (2015)-, así se concluye el trabajo sobre la obra de un hombre que, como muchos, encontró su fortuna fuera del país natal y que ha representado el puente entre la alegoría italiana y la poesía de cancionero, llevando consigo el *Trecento* italiano que sin duda alguna contribuirá a hacer grande el Cuatrocientos español.



## 1.

### **Il contesto storico-sociale: l'Italia e la Spagna nel Basso Medioevo**

Come già anticipato nell'introduzione, il capitolo con il quale si apre la tesi funge da contestualizzazione all'argomento. Suddiviso in quattro paragrafi, nel primo si intende evidenziare l'unicità del caso medievale italiano, nel quale dal feudalesimo si passò all'epoca comunale prima, e signorile poi, dando vita ad un processo particolare, frutto di esperienze e circostanze specifiche che caratterizzò il Nord della penisola: a differenza del resto dei Paesi europei -nei quali le monarchie riuscivano a controllare e limitare le richieste autonome delle città-, infatti, in Italia mancava un forte potere centrale che potesse frenare i tentativi di indipendenza delle comunità. Inoltre, se appena oltralpe il movimento comunale nasceva in contrapposizione violenta al ceto feudale, in Italia si realizzava per lo più un interessante compromesso fra vecchia nobiltà e nascente borghesia, il che avrebbe favorito la nascita di nuovi sistemi di amministrazione. Si aggiunga a questo la forza dell'iniziativa privata capace, più che altrove, di rimuovere le stagnanti acque delle società arcaiche. Sul tema sono moltissimi gli studi, primi tra tutti quelli di Tabacco<sup>1</sup> e Bordone<sup>2</sup>. Nelle pagine che seguono si propone una sintesi delle

---

<sup>1</sup> Un profilo completo con relativa bibliografia di Tabacco si trova nello studio di Enrico ARTIFONI –suo discepolo al quale ci si riferirà largamente nel corso del primo paragrafo- intitolato *Giovanni Tabacco storico della medievistica* [A stampa in *Giovanni Tabacco e l'esegesi del passato*, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2006, pp. 47-62; in formato digitale distribuito da «Reti medievali»].

<sup>2</sup> La bibliografia di Bordone, relativa a città e comune nel Medioevo, si ritrova in Massimo VALLERANI, *Città e comune negli studi di Renato Bordone*, in «Con l'augurio che il mestiere di studioso sia causa di gioia». *Giornata di studio in memoria di Renato Bordone*, Atti di convegno, 7, Asti, 2013, pp. 61-66. Tra i tanti, si ricordano: Renato BORDONE, *Città e territorio nell'alto medioevo. La società astigiana dal dominio dei Franchi all'affermazione comunale*, Torino, Deputazione subalpina di storia patria, 1980; *Tema cittadino e "ritorno alla terra" nella storiografia comunale recente*, in «Quaderni storici», XVIII, 1983, 52, pp. 255-277; «*Civitas nobilis et antiqua*». *Per una storia delle origini del movimento comunale in Piemonte*, in *Piemonte medievale, forme del potere e della società. Studi per Giovanni Tabacco*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 29-61; *La civiltà comunale*, in *Modelli di città. Strutture e funzioni politiche*, a cura di

principali caratteristiche che hanno determinato il contesto italiano nel quale, tra i tanti centri, il capoluogo ligure ha svolto un importante ruolo anche sul piano internazionale.

In una doppia prospettiva che si muove tra Italia e Spagna, nel secondo paragrafo lo sguardo si sposta verso la penisola iberica, alle prese con la conquista araba e con la *Reconquista* cristiana, in una lettura che muove a sostegno alla tesi che vede nell'arrivo del mondo arabo in Europa il più forte impulso alla rinascita Occidentale, in ogni campo del Sapere. Si ripercorreranno così le principali tappe del contesto storico che ci avvicinerà ad Imperial, che proprio nei tempi della *Reconquista* ha mosso i suoi passi politici e poetici. Il paragrafo terzo presenta un più specifico percorso sulle città di Imperial, evidenziandone i principali aspetti storici che hanno reso i rispettivi porti centri nevralgici dei commerci internazionali, consentendo l'approdo di molti italiani in Spagna, tra i quali, come è noto e si vedrà nel quarto ed ultimo paragrafo, si contano diversi genovesi.

## 1.1 Feudalesimo, civiltà comunale e signoria: l'esperienza italiana

La società medievale assume forme uniche in ciascuna realtà, e tradizionalmente viene definita attraverso una tripartizione rigida e verticale, teorizzata per la prima volta dal vescovo di Laon, Adalberone, che, rifacendosi al *De consolatione philosophiae* di Boezio, la descrisse così:

La società dei fedeli forma un solo coro, ma lo Stato ne comprende tre [...]. Due personaggi occupano il primo posto: uno è il re, l'altro l'imperatore; dal loro governo vediamo assicurata la solidità dello Stato; il resto dei nobili ha il privilegio di non essere soggetto ad alcun potere, purché si astenga dai crimini che reprime la giustizia regale. Essi sono i guerrieri, protettori delle chiese; sono i difensori del popolo, dei grandi come dei piccoli, di tutti, insomma, e garantiscono al tempo stesso la propria sicurezza. L'altra classe è quella dei servi: questa razza infelice non possiede nulla se non al prezzo della propria fatica. Chi potrebbe con i segni dell'abaco fare il conto delle occupazioni che assorbono i servi, delle loro lunghe marce, dei duri lavori? Denaro, vesti, cibo, i servi forniscono tutto a tutti; non un uomo libero potrebbe vivere senza i servi. La casa di Dio, che si crede una, è dunque divisa in tre: gli uni pregano, gli altri combattono, gli altri infine lavorano. Queste tre parti coesistono e non sopportano di essere disgiunte; i servizi resi dall'una sono la condizione delle opere delle altre due; e ciascuna a sua volta s'incarica di soccorrere l'insieme. Perciò questo legame triplice è nondimeno uno; così la legge ha potuto trionfare, e il mondo godere della pace<sup>3</sup>.

---

P. ROSSI, Torino, Einaudi, 1987, pp. 347-370; *Nascita e sviluppo delle autonomie cittadine*, in *La storia*, II, *Il Medioevo*, a cura di N. TRANFAGLIA e M. FIRPO, Torino, Utet, 1986, pp. 427-460; *La società cittadina del Regno d'Italia. Formazione e sviluppo delle caratteristiche urbane nei secoli XI e XII*, Torino, Deputazione subalpina di storia patria, 1987.

<sup>3</sup> Georges DUBY, *L'anno Mille. Storia religiosa, psicologica e collettiva*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 58-59.

Il modello, basato sulla statica suddivisione in classi, in cui ricchezza e nobiltà di sangue erano le uniche protagoniste, conobbe una diffusa fortuna soprattutto nel primo Alto Medioevo, mentre durante l'età carolingia si giunse alla maturazione di un nuovo ordinamento che non si fondava più unicamente sulla nobiltà di sangue, ma sul possesso e sul lavoro del nuovo bene primario: la terra. Il rinnovato sistema economico, sociale e politico che ruotava intorno alla proprietà si affermò e consolidò nei secoli, per arrivare a convivere, nel Basso Medioevo, con tendenze diverse che, progressivamente, avrebbero portato al suo definitivo superamento.

Nei suoi imprescindibili studi sulla società feudale, Bloch parla significativamente di prima e seconda fase della realtà medievale: la prima, che si impose in Europa a partire dal secolo VIII, vide lo sviluppo della struttura di subordinazione con al vertice i signori terrieri; la seconda prese il via a partire dall'anno Mille, con la nascita di gruppi mercantili e borghesi che sarebbero stati il motore della rinascita italiana ed europea<sup>4</sup>. Nella prima fase, dunque, la società fondava le sue radici sulla terra e sui beni da essa derivati. Era la più autentica età del *fehu*, in lingua germanica 'possesso', 'bestiame'. L'economia era quasi esclusivamente basata sull'agricoltura e sull'allevamento, e la società le era strettamente dipendente. Intorno alla terra si era creato un nuovo sistema di gerarchizzazione sociale ed economica che creavano forti legami tra persone di estrazione diversa, tra i quali vi erano forti vincoli di specifica e rigida subordinazione.

Nella seconda fase, invece, l'assetto feudale della società iniziava a cedere il passo al rinvigorito processo di urbanizzazione che si stava ormai compiendo e che si analizzerà più avanti, ed alla nuova economia nella quale la ricchezza non veniva più solo dalla terra, bensì risiedeva nel commercio e negli scambi. Così, tra la fine del secolo XI e gli inizi del XII all'interno delle società urbane più sviluppate si definirono ordinamenti e magistrature tendenzialmente indipendenti dai rappresentanti dei poteri più tradizionali, che miravano all'autogoverno delle comunità ed alla loro crescita politica, sociale, artistica ed economica e che avrebbero presto condotto alla nascita del comune. Il passaggio tra la prima e la seconda fase avvenne quasi ovunque a seguito della dissoluzione dell'Impero carolingio quando, nell'aggrovigliato intreccio di poteri che si contendevano il controllo dei territori, emersero alcune personalità che si proposero come garanti del benessere della collettività. In questo senso si potrebbe, dunque, definire un percorso di evoluzione dei valori e dei beni fondanti della comunità medievale in

---

<sup>4</sup> Marc BLOCH, *La società feudale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 66 e segg.

generale, individuabile in tre momenti: nobiltà e bene –soprattutto della Chiesa- nell’Alto Medioevo; proprietà e terra nella prima fase del Basso Medioevo; ricerca di indipendenza e commercio nell’ultima Età Media.

In quasi tutte le regioni dell’Europa Occidentale a partire dal secolo XI si osserva una realtà politica, sociale ed economica molto distante da quella carolingia: all’organizzazione tendenzialmente unitaria dell’epoca di Carlo Magno si sostituisce una consistente molteplicità di centri autonomi di potere dove l’autorità pubblica, un tempo esercitata dagli ufficiali regi ed imperiali, diviene patrimonio delle singole famiglie, e la popolazione rurale appare sottoposta a signori, laici ed ecclesiastici<sup>5</sup>. Il nucleo originario della nuova società del tardo Alto Medioevo e del primo Basso Medioevo è la signoria feudale che, in modo tangibile, trova massima espressione nel castello, all’interno del quale vivono anche parte della popolazione contadina ed un gruppo di combattenti professionisti. Come già avveniva nella *curtis*, una zona della riserva signorile era gestita dal signore attraverso le *corvées*, mentre la quota più ampia dei terreni veniva affidata agli abitanti delle campagne circostanti attraverso affitti e concessioni consuetudinarie. La tendenza ad assumere una fisionomia locale e un carattere patrimoniale, che già nei secoli posteriori all’età carolingia fu l’elemento essenziale della vicenda storica del potere, si manifestò forte anche nell’evoluzione degli apparati statali, fino a giungere, a nel tempo, ad una profonda trasformazione delle istituzioni di governo, quando conti e marchesi –ufficiali, in origine, di libera nomina sovrana, preposti alle circoscrizioni pubbliche di comitati e marche- resero ereditaria la loro funzione<sup>6</sup>.

In Francia e nei territori tedeschi questa tendenza autonoma fu forte, e nacquero grandi dominazioni politiche –i principati- che le fonti del tempo definiscono comitati, marche, ducati e *regna*. Qui le famiglie nobiliari vennero rese localmente potenti da una serie di fattori, come l’acquisizione patrimoniale dell’ufficio pubblico, il possesso di ingenti beni fondiari, l’irrobustirsi dei legami di alleanza e di clientela con le aristocrazie locali. In Italia, invece, il processo fu parzialmente diverso e non si formarono organismi così vasti<sup>7</sup>. Fu fondamentale il ruolo della Chiesa che, nella società europea –e italiana in particolare-, è sempre stato altamente determinante: fin dall’età carolingia, e in misura crescente nella seconda metà del secolo IX, vescovi e monasteri avevano ricevuto dai

---

<sup>5</sup> Sandro CAROCCI, *Signori, castelli, feudi, Storia Medievale*, Roma, Manuali Donzelli, 1998, pp. 247-268, in particolare p. 247.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 255.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 256.

sovrani concessioni di immunità che esoneravano i loro domini dall'autorità e dal controllo degli ufficiali pubblici, spingendoli a provvedere in modo autonomo alla difesa e all'amministrazione della giustizia locale. Intanto i signori laici, pur se di norma non disponevano di formule di immunità, tentavano di acquisirle<sup>8</sup>. A questa generale confusione, si aggiunga anche la naturale sovrapposizione e concorrenza dei titolari di poteri signorili, con relativo seguito di violente controversie.

La figura ecclesiastica –vescovile in particolare- non abbandonò mai il contesto cittadino: se è vero che nell'Alto Medioevo la compresenza di prelati e rappresentanti regi riproducevano una divisione di compiti sostanzialmente chiara in cui agli ufficiali regi spettava la giurisdizione pubblica e al vescovo la cura pastorale, tale simmetria di attribuzioni doveva fare i conti con la debolezza del potere esercitato in nome regio. In questo modo le prerogative vescovili tesero ad ampliarsi sempre più, uscendo dal campo dell'assistenza e della tutela ed approssimandosi alle funzioni civili pertinenti alla labile dimensione pubblica<sup>9</sup>.

Le continue e crescenti interferenze tra mondo religioso e politico, inoltre, allontanarono sempre più le persone dalla dimensione sacra del culto. Nei secoli X e XI, le istituzioni ecclesiastiche erano profondamente radicate nelle strutture politiche: vescovi e abati spesso venivano interpellati dai potenti locali, che arrivavano a considerare monasteri e vescovati come parte dei loro beni di famiglia; gli uomini di chiesa stringevano rapporti con i poteri più radicati ed operavano direttamente sul piano sociale, inserendosi nelle strutture più profonde della proprietà ed agendo da protagonisti anche in campo culturale, per lo meno fino alla rinascita bassomedievale dei saperi laici<sup>10</sup>. Questo confuso e intricato ginepraio generava una instabilità tale che, inizialmente, fu l'aristocrazia religiosa ad apparire come l'unica in grado di garantire una qualche sicurezza alla comunità, sebbene i nobili laici riuscissero sempre ad esercitare la loro influenza anche sul clero più radicato. A tal proposito Enrico Artifoni parla di una «profonda compenetrazione degli istituti del culto con la società signorile e di accentuazione dei caratteri privatistici dell'ordinamento religioso»<sup>11</sup>, elementi visibili nella fondazione di chiese private e di monasteri.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> ARTIFONI, *Città e comuni...*, cit., p. 367.

<sup>10</sup> Enrico ARTIFONI, *Vescovi e monaci: le élites religiose cristiane*, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, a cura di Sandro CAROCCI, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 323-362, in particolare p. 323.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 352

Anche se il mondo ecclesiastico continuava ad esercitare la sua forte influenza, presto all'uomo di chiesa si sostituì l'uomo della città. E con la ripresa dell'anno Mille – che portò alla formazione di nuovi centri urbani e alla rinascita di quelli esistenti- la *civitas* divenne il centro propulsore della società civile. All'interno delle sue mura si trovarono a convivere uomini di estrazione sociale assai diversa: contadini inurbati in seguito all'eccedenza di manodopera nei campi, feudatari minori che cercavano di sottrarsi ai vincoli verso i feudatari più influenti trasferendosi in città, notai, giudici, medici, ma anche piccoli artigiani e mercanti, vero carburante del cambiamento. Le spinte imprenditoriali dei singoli, infatti, furono fondamentali per la crescita delle comunità, ma ovviamente non rappresentarono gli unici elementi fondanti del fenomeno comunale.

Osserva dunque Artifoni che, se i secoli V e VI vedono un crescente rapporto città-vescovo, i successivi VII e VIII segnano una certa eclisse di tale relazione, mentre dal secolo IX si assiste ad una più piena realizzazione dello schema profilato tra tardoantico e alto medioevo<sup>12</sup>. In particolare, tra la fine del secolo XI e l'inizio del secolo XII, fu l'Italia Centro-Settentrionale il luogo in cui la transizione tra città vescovile e comunale si svolse con maggiore linearità. Il passaggio viene ritenuto compiuto quando al governo della collettività si trova la magistratura permanente dei *consules*, anche se la cronologia tradizionale della comparsa dei consoli (ca. il 1085 a Pisa e Lucca, 1095 ad Asti, 1098 ad Arezzo, 1099 a Genova, 1105 a Pistoia e Ferrara, 1112 a Cremona) non può essere assunta come indice di priorità di sviluppo comunale<sup>13</sup>. Il duplice aspetto della città, che è allo stesso tempo aggregazione materiale e organizzazione di convivenza tra persone, è presente fin dalla cultura classica e, nel secolo VII, Isidoro di Siviglia nella sua *Etymologiae* fissò bene tale distinzione affermando che «*civitas* è una moltitudine di uomini che si raccoglie sulla base di un vincolo sociale, ed è così chiamata a causa dei *cives*, cioè dei suoi abitanti; infatti con *urbs* si intendono le mura, con *civitas*, invece, non le pietre, ma gli uomini che le abitano»<sup>14</sup>. Il popolo iniziava ad acquisire un'importanza sempre maggiore.

Il risveglio politico delle città è strettamente collegato allo sviluppo demografico ed economico che investì l'Europa intera dopo l'anno Mille anche se è importante considerare che, come suggerisce Artifoni, «il potenziamento cittadino si colloca

---

<sup>12</sup> ARTIFONI, *Città e comuni...*, cit., p. 367.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 369.

<sup>14</sup> *Etymologiae*, XV, II, 1. Enrico ARTIFONI, *Città e comuni*, in *Storia Medievale*, Roma, Manuali Donzelli, 1998, pp. 363-386, in particolare p. 363.

all'interno di un fenomeno distinto e più vasto, quello dell'incremento generale dei poteri su base locale che contrassegnò l'Europa che era stata carolingia»<sup>15</sup>. È opportuno, sostiene ancora Artifoni, porre una più ampia distinzione tra movimento e civiltà comunale. Il primo significò acquisizione totale o parziale di autogoverno da parte delle collettività urbane, e ciò avvenne in tutta l'area territoriale di eredità carolingia con una evidente ed innegabile partecipazione europea; il secondo fu, invece, un fatto prettamente italiano, «o meglio di quella parte della penisola corrispondente al *Regnum Italicum* e dunque alle regioni Centro-Settentrionali della penisola»<sup>16</sup>.

Mettendo da parte le determinazioni geografiche e le etichette della storiografia, e con l'intento di individuare l'origine degli agglomerati urbani di età medievale, Henri Pirenne, osservando le caratteristiche economico-commerciali delle Fiandre, sostiene che la città medievale avesse un prevalente carattere mercantile e artigianale<sup>17</sup>, il che è indubbio e valido anche per l'Italia, se si pensa alla circolazione di merci, denaro e persone che hanno reso grandi i comuni portuari. Per quanto riguarda la penisola italiana, però, c'è da considerare un aspetto in più, sottolineato dallo storico Ernesto Sestan. Questi evidenzia come molte delle città del Centro-Nord -in cui l'impulso autonomico, come si è già sottolineato, si manifestò in modo più vigoroso- fossero di fondazione pre-romana o romana<sup>18</sup>, con istituzioni e *mores* di stampo latino. Sestan, peraltro, alla luce dei suoi studi, individua proprio in questo momento storico la nascita del divario tra le regioni del Nord Italia ed il Sud, dove il potente regno centralizzato dei normanni e le tradizioni feudali soffocarono con più facilità i tentativi autonomici locali.

Non bisogna, tuttavia, pensare che tutte le città furono comuni, né tantomeno tutti i comuni furono città, come dimostra la vasta proliferazione italiana di piccoli comuni rurali o l'assunzione di strutture istituzionali di tipo comunale da parte di aggregazioni consortili e signorili del contado<sup>19</sup>. Con la parola "comune" si indica il particolare assetto istituzionale che la società si dà quando raggiunge l'autogoverno o l'autonomia, anche parziale ed è indipendente dalla sua posizione geografica o dal numero di abitanti. Gli "ingredienti" del comune italiano che Artifoni individua sono sostanzialmente tre: aristocrazie militari, *élites* commerciali e ceti intellettuali. Oltre a questa compresenza di

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 364.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *L'origine des constitutions urbaine au Moyen Age*, in «Revue Historique», T. 53, Fasc. 1, 1893, pp. 52-83.

<sup>18</sup> *Italia Medievale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966.

<sup>19</sup> ARTIFONI, *Città e comuni... cit.*, p. 364.

fattori, la seconda specificità italiana risiede nella formazione dei territori dipendenti dall'ente comunale e, in particolare, nella subordinazione al sistema fiscale ed alla giurisdizione della città della zona agricola circostante: il contado<sup>20</sup>. Questo consentì di creare una forte continuità con il passato, mantenendo con la terra –protagonista indiscussa dell'Alto Medioevo- un forte legame ancora nel Basso Medioevo.

Il nuovo rapporto della campagna con la *urbs* in alcuni luoghi favorì l'allentamento e l'abbandono dei vecchi ed ormai anacronistici rapporti feudali: i contadini non erano più servi della gleba, ma affittuari di proprietari terrieri che abitavano nelle città; non oggetti in mano al signore, ma soggetti giuridici. Allo stesso modo, anche i rappresentanti del ceto nobile e feudale abbandonarono gli antichi castelli per vivere in città, mescolandosi allo strato più ricco della nuova borghesia cittadina. L'avvento della nuova epoca e della una nuova cultura comunale favorirono anche la rinnovata percezione del tempo e dello spazio<sup>21</sup>. Tutti –nobili compresi- dovettero adattarsi e riadattarsi alla città, e molte professioni divennero laiche; si affacciarono nuove figure intellettuali, giuristi e notai, ai quali, per primi, si deve riconoscere il ruolo fondamentale che ricoprirono nella nascita delle lingue volgari, vista la necessità di mediare tra il linguaggio del potere e quello della gente. Già alla fine del secolo XI -e nel corso del successivo- si erano diffusi luoghi adibiti all'insegnamento superiore, che nel secolo XIII ebbero licenza di rilasciare titoli di valore pubblico, gli *Studia*. Il processo di urbanizzazione in alcuni casi favorì anche lo sviluppo di un nuovo importante organismo, le *Universitas*. Con questo termine in origine si designava una qualsiasi comunità organizzata e dotata di un proprio statuto giuridico. Solo con il tempo –a seguito dell'unione tra persone che svolgevano lo stesso mestiere o di uomini che abitavano nello stesso villaggio-, queste istituzioni si sarebbero evolute nelle Università, intese come centro del Sapere, fondamentali per la diffusione –inizialmente elitaria- della cultura e che, a seguito di contrasti con il potere politico e religioso, acquisirono piena autonomia giuridica, diritto di sciopero e monopolio nel conferimento dei gradi universitari.

Il comune, dunque, si basava su principi opposti a quelli dell'età feudale: terriero, militare e rigidamente verticale il primo; cittadino, mercantile ed orizzontale il secondo. La diffusa iniziale mancanza di partecipazione sociale si trasformò progressivamente in un coinvolgimento attivo da parte, soprattutto, della nascente borghesia. Anche a livello militare la differenza era ben visibile, poiché i cavalieri del fedaulesimo vennero sostituiti

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 371.

<sup>21</sup> Jacques LE GOFF, *Tempo della Chiesa, tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1972.



dagli eserciti mercenari e cittadini, il cui nucleo era costituito dalla piccola nobiltà e dalla fanteria, formata da persone che prendevano le armi per la difesa della propria città e dei propri beni. Il passaggio dall'età feudale a quella comunale fu un vero scontro tra potenti ed opposte forze storiche, in un'Italia variegata e composita in cui nessuna delle due realtà riuscì a prevalere completamente sull'altra. Zone rurali ancora feudalizzate e comuni autonomi in cui maturavano differenti economie e società coesistettero a lungo: i grandi feudatari ritennero, infatti, opportuno cercare di convivere con la società formatasi all'interno delle mura cittadine anche se, dove esisteva una forte aristocrazia militare, il comune risultò meno vitale ed il feudalismo mantenne intatto il suo peso. Questo fenomeno si verificò in Italia -soprattutto nel Sud- e più diffusamente in Europa, laddove persistevano esigenze di difesa dei confini, come, per esempio, in Spagna.

In un mondo in continua trasformazione «le istituzioni del comune sono frutto di attriti quotidiani, frutto di esperienza sociale, e la loro storia è tutta nello sforzo faticoso di chi crea provando e riprovando, sotto l'aculeo immediato di urgenti bisogni di ogni giorno»<sup>22</sup>. Nel caso del comune, per esempio, la tradizionale scansione tra consolare e podestariale fissa una effettiva cesura storica: tra la prima e la seconda fase comunale il processo di passaggio fu misurabile lungo un arco di decenni, durante i quali volontà di razionalizzazione e tendenze conservatrici si scontrarono a lungo. Artifoni parla di tre tratti distintivi di questo momento storico e sociale, che in realtà possono essere facilmente estesi a qualunque periodo di trasformazione: sperimentalità, andamento graduale della trasformazione, esistenza di spinte regressive<sup>23</sup>.

La disgregazione e frammentazione italiana fecero della penisola un caso unico in Europa. In materia di ceti dirigenti, sostiene Artifoni, in età consolare ci troviamo dinnanzi ad una «varietà quasi scoraggiante di tratti locali», non solo tra Nord e Sud, ma anche all'interno della stessa regione geografica. Si pensi, per esempio ai comuni dell'area subalpina, dove a Sud del Po (Asti ed Alba) sono rilevabili scarsa presenza feudo-signorile nell'aristocrazia consolare e colorazione prevalentemente mercantile-commerciale, mentre a Nord (Vercelli e Novara) si osserva l'inserimento di famiglie legate da rapporti vassallatici all'interno dell'organismo comunale<sup>24</sup>. La varietà di

---

<sup>22</sup> Gioacchino VOLPE, *Medio Evo italiano*, Bari, Laterza, p. 318.

<sup>23</sup> Enrico ARTIFONI, *Tensioni sociali e istituzioni del mondo comunale*, *La storia*, vol. II, Torino, Utet, 1986, pp. 461-491.

<sup>24</sup> Renato BORDONE, *La società cittadine del Regno d'Italia. Formazione e sviluppo delle caratteristiche urbane nei secoli XI e XII*, Torino, Deputazione subalpina di storia patria, 1987, p. 59 e segg. ARTIFONI, *Città e comuni...*, cit., p. 375.

paradigmi zonali, tuttavia, si riduce se si affronta la questione dal punto di vista della storia delle istituzioni. In questo senso l'epoca consolare appare segnata dalla prevalenza di quella che Artifoni chiama «costituzione materiale» e con la quale intende la legalità informale dettata dai rapporti di forza<sup>25</sup>. Ceti dirigenti e forma delle istituzioni tendono a riavvicinarsi sul finire del secolo XII, quando ha inizio una fase di parziale integrazione dei ceti dirigenti. La tendenza verso svolgimenti unitari diventa perentoria quando, tra i secoli XII e XIII, si diffonde nel mondo comunale il reggimento di tipo podestarile.

La graduale sostituzione dei collegi consolari con un funzionario stipendiato ed scelto da alcuni esponenti della città non va intesa come una semplificazione dell'apparato istituzionale, ma come una sua trasformazione: il vertice podestarile operò come fulcro di una ampia ristrutturazione delle istituzioni. I consigli si sdoppiarono solitamente in un'assemblea maggiore ed una minore, e aumentò la loro importanza; gli incarichi iniziarono ad essere affidati con un conferimento ufficiale e scritto sulla base di determinazioni degli organi collettivi. Si assistette alla professionalizzazione dell'istituto, nel quale si specializzarono molte famiglie di antica aristocrazia cittadina e prese forma un ceto di rettori itineranti, formato dai podestà stessi e dai loro fidati collaboratori<sup>26</sup>.

Nella naturale logica della trasformazione, il podestà -garante, nell'epoca comunale, della corretta amministrazione della città- sarebbe stato sostituito da una nuova figura di estrazione aristocratica che spesso era l'antico podestà che avesse trasformato il suo incarico a tempo determinato in ufficio a vita<sup>27</sup>. L'esperienza comunale -nelle sue molteplici e infinite manifestazioni- sarebbe volta al termine quando, a causa di nuove difficoltà economiche e di tensioni sociali dovute alla profonda crisi demografica, economica e sociale di metà Trecento, venne sostituita da nuove forme politiche. Ancora una volta, in Italia, il Nord e Sud vissero la trasformazione in modo assai diverso: mentre nell'Italia Meridionale il regno dei normanni passava di mano in mano, durante la seconda metà del secolo XIII e la prima metà del secolo XIV nell'Italia Centrale e Settentrionale avvennero importanti mutamenti che agevolarono l'ulteriore crescita di grandi città. Tutto questo ci parla di una società dinamica in cui presto avrebbe iniziato a muovere importanti passi la componente sociale mercantile e artigianale, già presente in passato ma ora sempre più consapevole della necessità di un'azione unitaria. In questa fase possiamo cogliere, dopo l'instaurazione, in alcuni casi, del comune dei podestà, «la più significativa

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 376.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 376-377.

<sup>27</sup> Gabriella PICCINNI, *Il Medioevo*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 187.

trasformazione duecentesca della società comunale»<sup>28</sup>: il capitano del popolo. Si trattava di un forestiero, professionalizzato e itinerante al quale spettavano poteri di controllo e di eventuale cessazione dell'operato podestarile.

Nelle varie manifestazioni politiche e sociali italiane e nella continua ascesa del popolo, si ritrovano anche quelle che Riccardo Rao definisce «signorie di popolo»<sup>29</sup>. Secondo lo storico rientrano in questa categorizzazione le dominazioni dove il signore sceglie di agire in sintonia con la società, in una definizione che si adatta ai signori filo-popolari giunti al governo delle città con l'appoggio del *populus*; tra questi Rao cita i Della Scala di Verona, i Beccaria di Pavia e i Trinci di Foligno. Oltre a queste, rientrerebbero nelle signorie di popolo anche quelle che, pur partendo da orientamenti aristocratici, una volta salite al potere cercarono un compromesso con il *populus* conservandone e, talvolta, ampliandone gli spazi di autonomia; tra queste, Rao cita i Visconti a Milano, in particolare nella figura di Matteo<sup>30</sup>. Rao, analizzando specifici casi, osserva che gli ultimi decenni del Duecento costituirono il momento di massima espansione di tali realtà, aggiungendo che «alcuni tratti che la storiografia novecentesca ha ritenuto idealtipici della signoria – quali la vocazione aristocratica [...] – risultano poco adatti per descrivere i regimi filo-popolari di tale epoca, mentre sembrano distintivi soprattutto delle dominazioni del pieno e secondo Trecento»<sup>31</sup>.

Una eccessiva ansia classificatoria, comunque, rischia di essere estranea alla logica storica di questa e di tutte le epoche. Soltanto negli anni Trenta-Quaranta del Trecento si assiste ad una formalizzazione e dinastizzazione dei poteri signorili, in una parabola che, al di fuori dell'Italia Nord-orientale, non dà a queste signorie alcun carattere marcato sotto il profilo istituzionale<sup>32</sup>. La crescita delle monarchie e la nascita degli stati nazionali in Europa, e delle città in Italia, intanto, completarono il disgregamento della prospettiva universalistica di un nuovo anacronistico grande impero europeo: nessuno era più in grado di garantire stabilità e benessere. A questo si aggiunga la profonda crisi del papato, il cui sogno teocratico fallì proprio nel secolo dell'affermazione comunale, culminando nel rischio di ridursi a strumento politico della monarchia francese, nel 1309, con la cattività avignonese. Alla luce di tutto ciò si può dire che fu anche il logoramento dei due

---

<sup>28</sup> ARTIFONI, *Città e comuni...*, cit., p. 378.

<sup>29</sup> *Signori di popolo: signoria cittadina e società comunale nell'Italia nord-occidentale. 1275-1350*, Franco Angeli Storia, Bergamo, Università degli studi di Bergamo, 2012.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 42-43; 68-73.

<sup>31</sup> Riccardo RAO, *Le signorie di popolo*, articolo disponibile online su [https://www.academia.edu/5526215/Le\\_signorie\\_di\\_popolo](https://www.academia.edu/5526215/Le_signorie_di_popolo), p. 32.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 37-40.

poteri universali –papato e impero- la causa e, allo stesso momento, la conseguenza dello sviluppo dei comuni e delle nuove infinite forme di aggregazione e crescita, tutte diverse ma accomunate dalla ricerca strumentale dell'appoggio di una o dell'altra istituzione, sconfinando nelle sanguinose lotte tra guelfi e ghibellini.

La storia è fatta di eventi unici, ma di tendenze ricorrenti. In questo senso possiamo osservare che, se è vero che l'esperienza italiana è stata in molti casi esemplare, nel passaggio dall'età medievale a quella moderna, la Spagna ha ricoperto un ruolo centrale. Nella penisola iberica la contrapposizione tra regni cristiani ed emirati islamici creò una forte e costruttiva competizione tra le città, innescando un virtuoso meccanismo di miglioramento. La presenza di un comune nemico da combattere in molti casi spinse i singoli regni –anche i più piccoli- a coalizzarsi, ed è dunque nel momento di massima instabilità che si trova la base della rinascita spagnola: è nella *Reconquista* che si vede lo spirito nazionale.

## 1.2 La Spagna tra conquista e *Reconquista*

La penisola iberica si presentava nel Medioevo estremamente frammentata, in balia delle innumerevoli lotte tra regni rivali. Nella divisione tra monarchi e nobili, solo una grande dinastia che potesse contare su personaggi forti e carismatici sarebbe stata in grado di farsi promotrice e garante della rivoluzione politica e culturale che la Spagna avrebbe vissuto di lì a poco. Questa dinastia era quella dei Trastámara, sotto la quale ebbero inizio la storia e la letteratura spagnole. Il loro nome, tuttavia, non sarebbe probabilmente così altisonante se non fosse stato proprio per gli arabi che, insieme alle armi ed alla guerra, portarono con sé il valore del nemico da combattere, oltre che un'immensa cultura che avrebbe contribuito a rendere la Spagna una grandiosa potenza internazionale.

Gli scontri medievali tra Spagna e mondo islamico ebbero inizio negli anni 710 e 711, con gli attacchi di Tarif e Tariq ma, osserva Wenceslao Segura González, «los dos instrumentos básicos en la investigación histórica (los documentos y la arqueología), están ausentes en los años claves del inicio de la invasión musulmana»<sup>33</sup>. I primi scritti sulla conquista, infatti, furono raccolti in Egitto, e risalgono a Ibn Habib e Ibn al-Hakam (secolo IX), mentre per leggere la storia in Andalusia bisognerà aspettare il secolo X, con

---

<sup>33</sup> Wenceslao SEGURA GONZÁLEZ, *El comienzo de la conquista musulmana de España*, in «Al Quantir», XI, 2011, pp. 92-135, in particolare p. 94.

le opere di Ahmad al-Razi e Arib ibn Said. Secondo Alejandro García Sanjuán la conquista di al-Andalus rappresenta un «episodio histórico mal conocido», rispetto al quale l'informazione storica risulta insufficiente, e che presenta problemi relazionati con l'abbondante presenza di leggende, miti e credenze<sup>34</sup>.

Riguardo all'etimologia di 'al-Andalus' sono diverse le considerazioni, ma una teoria che ha goduto di ampio seguito è quella Cinquecentesca di Luis de Mármol che ne individuò l'origine da 'Vandalus', facendo chiaro riferimento al popolo che abitò per breve periodo la Betica<sup>35</sup>. Di opinione simile sarà anche, nel secolo XIX, l'arabista olandese Reinhart Dozy che, riferendosi ad alcuni racconti arabi, afferma che lo sbarco di Tarif ibn Mallik ebbe luogo nella penisola Andalus, oggi Tarifa. Stando alla traduzione degli scritti del cronista del secolo X, Arib ibn Said, proposta dall'olandese, "Tarif desembarcó frente a Tánger en al-Andalus que hoy se llama península de Tarif". Da queste parole sembrerebbe che 'Andalus' non fosse il nome di un'intera regione, ma l'antico toponimo di Tarifa. Osserva Dozy che la stessa idea si ritrova in una cronica anonima del secolo XI dove si legge che «[...] después de haber pasado el Estrecho en cuatro barcos, abordó [Tarif] a una península nombrada Andalus [...] Esta península fue después llamada de Tarif»<sup>36</sup>. La relazione tra Tarifa e i vandali deriverebbe da Gregorio de Tours il quale afferma che i vandali giunsero a Traductam (:Tarifa) per passare in Africa, e «es muy natural que su nombre quedase en aquel puerto de mar». La formula "tierra de vándalos" nella traduzione dal berbero all'arabo, con la successiva derivazione del termine 'Andalus'<sup>37</sup>. E se l'ipotesi parve insostenibile agli occhi di Wycichl che, osservando la perdita della /v/ iniziale, attribuiva il fenomeno ad una parlata di origine berbera<sup>38</sup>, nel secolo scorso ha avuto un certo seguito lo studio di Vallvé, che, basandosi

---

<sup>34</sup> Alejandro GARCÍA SANJUÁN, *La conquista islámica y el nacimiento de al-Andalus (711-718)*, in «Andalucía en la Historia», XXXI, Dossier, 2011. Disponibile online all'indirizzo <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/index.php?mod=publicaciones&cat=23&id=2567&idm>. «Entre ellas destacan la historia de la apertura por don Rodrigo de la casa cerrada de Toledo, la violación de la hija del señor de Ceuta, la visión que tuvo Tariq del Profeta cuando cruzaba el Estrecho, los auspicios de la anciana de Algeciras que auguró la conquista de España por Tariq, el supuesto canibalismo de los soldados de Tariq, la incautación de la mesa de Salomón y las numerosas narraciones sobre el inmenso botín que consiguieron los conquistadores musulmanes». SEGURA GONZÁLEZ, *El comienzo...*, cit., p. 95.

<sup>35</sup> Luis de MÁRMOL Y CARVAJAL, *Descripción general del África, sus guerras y vicisitudes, desde la fundación del mahometismo hasta el año 1571*, Granada, 1573.

<sup>36</sup> Reinhart DOZY, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le moyen age*, Oriental Press, 1965, tomo I, p. 42.

<sup>37</sup> Id., *Investigaciones acerca de la historia y de la literatura de España durante la Edad Media*, Analecta, 2001, tomo I, pp. 396-398.

<sup>38</sup> Werner WYCICHL, *Al-Andalus. (Sobre la historia de un nombre)*, in «Al-Andalus», XVII, 1952, Madrid, pp. 49-450.

sull'origine orientale avanzata da Isidro de las Cagigas<sup>39</sup>, vede nel termine 'Andalus' la derivazione da 'Atlas' o 'Atlante'<sup>40</sup>.

La conquista del territorio ispanico fu, nel complesso, abbastanza celere, e venne favorita dalle divisioni interne della penisola, dove i re visigoti stabilirono strutture sociali sostanzialmente poco forti. Uno dei problemi più incombenti nella politica interna visigota risiedeva nel carattere elettivo del re, che dava adito ad un meccanismo di lotte tra fazioni; ma i tentativi di rendere ereditaria la carica non venivano ben accolti dalla nobiltà locale. Evidentemente gli arabi si radicarono con una certa facilità laddove trovarono frammentazione -cosa che accadeva anche nell'Italia Meridionale- e, tra le lotte che vedevano contrapporsi i sostenitori dell'uno o dell'altro pretendente al trono, i musulmani assunsero sempre più potere, mentre i visigoti rimasero confinati nel Nord, inizialmente tra le montagne asturiane e cantabriche<sup>41</sup>. La storia della conquista araba e della perdita della Spagna ha da sempre affascinato i cronisti, che attorno a questo hanno creato una serie di miti contraddittori «que sirven de pretexto a los historiadores para discusiones en las que prima la ideología sobre la objetividad, en las que se aceptan como fuentes de primera mano textos elaborados siglos más tarde en otros contextos»<sup>42</sup>. E sono molti coloro che hanno cercato una relazione causa-effetto tra i peccati e la perdita del regno, come si legge nelle *Crónicas Asturianas*:

Este fue en verdad un hombre deshonesto y de escandalosas costumbres, y cual el caballo o el mulo, en los que no hay entendimiento, se contaminó con numerosas esposas y concubinas. Y para que no se levantara la censura eclesiástica contra él, disolvió los concilios, cerró los cánones y vició todo el orden religioso. A los obispos presbíteros y diáconos les ordenó que tuvieran esposas. En verdad este crimen fue la causa de la perdición de España. Y puesto que reyes y sacerdotes abandonaron la ley del Señor, todos los ejércitos de los godos perecieron por la espada de los sarracenos<sup>43</sup>.

Nella *Crónica Silense* composta nel secolo XII, l'autore mette a confronto il castigo dell'occupazione della Spagna con il diluvio dei tempi di Noè, attribuendo alla presenza

---

<sup>39</sup> Isidro de las CAGIGAS, *Al-Andalus. Unos datos y una pregunta*, in «Al Andalus», IV, 1936-1939, pp. 205-214.

<sup>40</sup> Joaquín VALLVÉ BERMEJO, *Sobre algunos problemas de la invasión musulmana*, in «Anuario de Estudios Medievales», IV, 1967, pp. 361-366; *El nombre de Al-Ándalus*, in «Al-Qantara», IV, Madrid, 1983, pp. 301-355.

<sup>41</sup> Roger COLLINS, *La España visigoda*, 2004, trad. di Mercedes García Garmilla, Barcelona, Crítica, 2005, p. 8 e segg.

<sup>42</sup> José Luis MARTÍN MARTÍN, *La pérdida y la reconquista de España*, in «Repoblación y reconquista. Actas del III Curso de Cultura Medieval», Aguilar de Campo, Centro de Estudios del Románico, 1991, pp. 9-16, in particolare p. 9.

<sup>43</sup> *Crónicas Asturianas*, edd. Juan GIL FERNÁNDEZ, José L. MORALEJO, Juan I. RUIZ DE LA PEÑA, Universidad de Oviedo, 1986, p. 199.

di Witiza la causa maggiore di tale pena. Nell'opera si annovera tra le sue iniquità anche il crimine politico contro Gaudefredo, appartenente alla stirpe reale, duca di Cordova e padre del futuro re Rodrigo, al quale si dice che Witiza strappò gli occhi. Questo episodio, che si legge nella *Crónica*, si sarebbe tradotto in ulteriori azioni contro il re visigoto ed i suoi figli che, per vendicarsi, chiesero aiuto ai musulmani<sup>44</sup>. Ma la figura di Witiza raggiunse il massimo livello di perversione morale nelle cronache più tardie, come quelle di Lucas de Tuy<sup>45</sup> e di Rodrigo Jiménez de Rada<sup>46</sup>.

La progressiva criminalizzazione del re nelle narrazioni cristiane va di pari passo con la legittimazione di Rodrigo. Da un lato la *Crónica mozárabe* sottolinea la violenza della sua ascesa al trono, e con questa coincide Ibn Hayyān, secondo il quale Rodrigo non era di stirpe regia né nobile, ma si arrogò il potere con la forza. Dall'altro alcuni racconti arabi segnalano che il popolo non accettò mai i figli di Witiza poiché era stato scelto Rodrigo, la cui non appartenenza a stirpe regia, sottolinea Ibn Idārī, si ritrova solo in opere scritte in lingua non araba<sup>47</sup>. Le successive *Crónica Albeldense* e *Silense*, invece, difendono la posizione di Rodrigo «qui Uitizane defuncto [...] a Gotis eligitur in regno»<sup>48</sup>, che successe a Witiza «en consejo de magnates de la gente goda»<sup>49</sup>. La visione provvidenzialistica della conquista araba si ritrova anche in un breve testo appartenente alle cronache asturiane, conosciuto come *Crónica Profética*, attribuita al chierico mozarabe Dulcidio, vissuto nel secolo IX. Nelle parole di García Sanjuán «este opúsculo, de muy breve extensión, es, al igual que la idea providencialista de la conquista musulmana, un típico producto de la mentalidad de los mozárabes emigrados desde al-Andalus a tierras del norte peninsular a partir del siglo IX»<sup>50</sup>.

Nelle cronache arabe, osserva García Sanjuán, l'aspetto religioso di tipo provvidenziale risulta assente, sebbene non si escluda l'intervento di forze soprannaturali. L'annuncio della conquista di al-Andalus appare profetizzato «en un conjunto de hadices o dichos proféticos que ponen en boca de Mahoma la noticia de este hecho casi un siglo

---

<sup>44</sup> Manuel GÓMEZ MORENO, *Introducción a la Historia Silense con versión castellana de la misma y de la crónica de Sampiro*, Madrid, 1921, p. LXXIII. Disponibile online all'indirizzo <https://archive.org/details/introduccionlahis00samp>.

<sup>45</sup> Julio PUYOL Y ALONSO, *Antecedentes para una nueva edición de la Crónica de don Lucas de Tuy*, Madrid, 1916.

<sup>46</sup> Rodrigo JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los hechos de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

<sup>47</sup> Alejandro GARCÍA SANJUÁN, *Las causas de la conquista islámica de la península Ibérica según las crónicas medievales*, in «*MEAH*, Sección Árabe-Islam», LIII, 2004, pp. 101-127, in particolare p. 109.

<sup>48</sup> *Crónica Albeldense*, edd. Juan Gil Fernández, José L. Moralejo, Juan Ignacio Ruiz de la Peña, Universidad de Oviedo, 1985, p. 120.

<sup>49</sup> GÓMEZ MORENO, *Introducción...*, cit., p. LXXIII.

<sup>50</sup> GARCÍA SANJUÁN, *Las causas de la conquista...*, cit., p. 110.

antes de producirse [...]. Su presencia se constata en fuentes árabes andalusíes más antiguas, a partir del siglo XI»<sup>51</sup>. La più celebre profezia che si ritrova nelle fonti arabe narra di un palazzo incantato a Toledo, il cui accesso era bloccato da ventiquattro lucchetti che ogni re, al salire al trono, aveva collocato. La tradizione, narra la leggenda, si interruppe quando Rodrigo si rifiutò di seguirla, ordinando l'apertura della porta. Quello che apparve fu una serie di rappresentazioni figurative degli arabi ed un testo riportante una frase che annunciava che, quando si avesse acceduto alla casa, gli uomini presenti nell'immagine avrebbero invaso il Paese<sup>52</sup>.

In entrambe le tradizioni, comunque, l'elemento umano rimane il fattore determinante che muove e spiega le cause della conquista, che si ritrovano soprattutto nelle figure di Witiza, Rodrigo e il conte Julián –la cui figlia sarebbe stata violata da Rodrigo o da Witiza-, presente nei racconti arabi, assente in quelle latine più antiche e incorporato solo successivamente<sup>53</sup>. Posto che le cause scatenanti della conquista restano avvolte nella nebbia di cronache leggendarie, dopo la prima fase di espansione araba, in Spagna si susseguirono diversi califfati che videro il passaggio da un emirato dipendente (711-756) -caratterizzato dall'iniziale espansione e dalle lotte interne tra fazioni aristocratiche e tra musulmani e berberi- ad uno indipendente (755-929) -con la fondazione dell'emirato di Cordova che, fino al 1031, avrebbe imperato nel Sud della Spagna, lasciando spazio, al suo crollo, alla fase *taifas* (1031-1090), agli imperi Almoravidi (1090-1145), a quelli Almohadi (1145-1232) ed al califfato di Granada.

La Spagna del Medioevo poteva essere orgogliosa della sua quasi completa egemonia nella tecnica e nella scienza<sup>54</sup> raggiunta soprattutto grazie agli arabi, che portarono con sé una grande cultura grazie alla quale si creò nei popoli conquistati -e, per eco, in tutto il mondo europeo, e mediterraneo in particolare- un forte senso di competizione, dando vita alla corsa verso la conoscenza e alle celebri diverse scuole di traduzione<sup>55</sup>. E mentre il centro ed il Sud della Spagna vivevano la loro prima grande rinascita post romana, il Nord era privo di unità. La spinta verso la riconquista dei territori prese corpo nella zona delle montagne cantabriche ed asturiane, terre povere e mal

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>52</sup> Julia HERNÁNDEZ JUBERÍAS, *La Península Imaginaria. Mitos y Leyendas sobre al-Ándalus*, Madrid, CSIC, 1996.

<sup>53</sup> GARCÍA SANJUÁN, *Las causas de la conquista...*, *cit.*, pp. 119-120.

<sup>54</sup> Juan Vernet parla di una «gran superioridad de la cultura de la Marca Hispánica sobre el resto de Europa». Juan VERNET, *Lo que Europa debe al Islam de España*, Barcelona, EL Acanilado, 1999, p. 144.

<sup>55</sup> Tra i tanti studi sulle scuole di traduzione spagnole e sulla traduzione nell'Età Media si segnala Carlos ALVAR, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.



comunicate, che presto sarebbero state abbandonate dai berberi che inizialmente vi si stabilirono. Questo consentì alla popolazione cristiana -ed ai nobili visigoti che vi si erano rifugiati- di riorganizzarsi e di formare dei piccoli regni, in un territorio che nel secolo IX si estendeva dalla Galizia fino alla Catalogna.

Nel processo di espansione di questi regni si possono individuare due grandi tappe: 1) di formazione e difesa (secoli VIII-XI); 2) di sviluppo ed espansione (secoli XI-XIII). La prima condusse fino alla disgregazione del califfato di Cordova ed è la tappa di formazione dei regni cristiani che riuscirono a giungere fino ai fiumi Duero ed Ebro, tracciando lì una linea di confine che, nella seconda fase, sarebbe stata portata fino al Tago. Nei secoli XII e XIII le invasioni di almoravidi ed almohadi frenarono momentaneamente l'avanzata cristiana, ma, già a metà del secolo XIII, solo il regno di Granada rimase in mano musulmana. La maggior parte degli studiosi ha attribuito a questo processo il nome di *Reconquista*, un vocabolo di straordinaria capacità sintetica che, osserva García Fitz, «cuando empezó a utilizarse de forma habitual en la primera mitad del siglo XIX, aludía a la lucha sin cuartel de casi ochocientos años que habían llevado a cabo los cristianos contra el Islam con el único objetivo de restaurar una continuidad rota por los extranjeros musulmanes»<sup>56</sup>. Iniziatore di tale percorso di riacquisizione dei territori arabi fu il regno asturiano-leonese. In particolare il grande processo di riscatto cristiano prese il via a Covadonga (Asturias) intorno al 718 quando Pelayo -nobile visigoto rifugiatosi in Cantabria- sbaragliò per la prima volta un esercito musulmano. A seguito di questa vittoria, gli ispano-visigoti fondarono il regno asturiano con capitale a Cangas de Onís, poi sostituita da Oviedo. Alfonso I (736-757) estese il regno a tutta la regione cantabrica, dalla Galizia ai Paesi Baschi, sebbene stesse formalmente pagando i tributi all'emiro di Cordoba.

La zona Meridionale rimase quasi del tutto disabitata, mentre quella orientale –tra Álava e Burgos- era la più fortemente minacciata e furono costruiti numerosi castelli per la sua difesa. Il re di León, Alfonso II (791-842), ne ordinò la difesa ai conti, ed uno di questi, Fernán González, a metà del secolo X riuscì a trasformare il territorio in un contado autonomo ed ereditario. Rispetto al regno di León, nel processo di popolamento delle terre vinte, la Castiglia utilizzò un sistema interessante ed innovativo, la *presura*, che prevedeva l'occupazione delle nuove terre direttamente da parte dei coloni, i quali ne divenivano proprietari. In questo modo non solo i nobili –che poi lasciavano agli schiavi

---

<sup>56</sup> Francisco GARCÍA FITZ, Feliciano NOVOA PORTELA, *Cruzados en la Reconquista*, Madrid, Marcial Pons, 2014, p. 20.

il compito di coltivare i campi, creando una gerarchia feudale-, ma anche i contadini liberi poterono crescere dal punto di vista sociale ed economico. Inoltre, essendovi un vincolo di possesso diretto dei beni, erano soprattutto i meno agiati ad essere più fortemente motivati a difendere le loro conquiste.

I castigliani, inoltre, tendevano a concentrarsi in nuclei urbani ampi, in modo da potersi difendere meglio, e svilupparono rapidamente un proprio sistema linguistico e legislativo diverso dal leonense, per ottenere definitivamente l'indipendenza e trasformarsi in regno. Per quanto riguarda le zone che si estendevano tra i Pirenei e la Catalogna, il controllo fu inizialmente garantito da Carlo Magno; erano moltissimi i contadi che riconoscevano nell'impero carolingio il potere e, nella frammentazione, solo intorno alla metà del secolo IX il conte di Barcellona Wilfredo *el Velloso* (870-897) riuscì ad imporre il proprio predominio sugli altri. Quando, sotto il contado di Borrell II (927-992), la zona dovette essere difesa dal califfato senza l'aiuto dei franchi, questi persero definitivamente la loro influenza sul territorio, che si rese indipendente nel secolo XI. Anche la Navarra, fino all'inizio del secolo IX, era controllata dai Franchi che poi, grazie a Íñigo Arista (824-852) ed all'aiuto dei ribelli muladi della valle dell'Ebro, furono espulsi dando inizio alla nascita del regno. Durante il secolo X, a partire dal regno di Sancho Garcés (905-925), il dominio navarro si estese nell'entroterra fino a raggiungere l'Ebro e si inaugurarono diversi centri culturali come i monasteri di Leyre e di San Millán de la Cogolla. Il regno di Aragona si formò, invece, intorno ai contadi di Aragona, Ribagorda e Sobrarbe, nella florida valle dell'Ebro. Inizialmente controllato dai monarchi franchi e navarri, a partire dal secolo XI si rese indipendente sebbene, essendo maggiormente popolato da musulmani, la *Reconquista* cristiana fu più lenta.

Da difensiva, la strategia cristiana si fece offensiva. Il processo politico, militare e demografico acquisì maggiore vigore, principalmente grazie a tre elementi che motivarono fortemente gli animi dei '*reconquistadores*': 1) l'ideale europeo delle Crociate; 2) il recupero delle terre visigote, delle quali i cristiani si vedevano diretti eredi; 3) la sempre maggiore frammentazione politica e religiosa dei regni musulmani e la perdita di molti territori inizialmente conquistati. La frammentazione del Nord cristiano era ancora molta, e si avvertiva sempre più forte la necessità di unirsi sotto la guida di un unico sovrano che fosse in grado di battere i nemici. Sancho III *el Mayor* di Navarra (1000-1035) fu il primo a riuscire in questa impresa, ma alla sua morte il regno venne nuovamente diviso tra i suoi figli -García II, Fernando I e Ramiro I-, ai quali andarono rispettivamente Leon, Castiglia ed Aragona. La lotta tra musulmani e cristiani rimase una

costante durante i secoli XI e XII. In questa fase si definirono meglio i futuri regni, si stabilirono importanti relazioni tra la Catalogna e l'Aragona, ed il Portogallo si rese indipendente dal regno di León, sul quale, nel frattempo, la Castiglia si impose come forza egemone.

Solo nel 1085, Alfonso VI -uno dei figli del re di León, Fernando I- entrò a Toledo. Si trattava di una conquista che aveva un forte valore simbolico, poiché la città fu capitale dei visigoti. Con la presa di Toledo si sottraeva un importantissimo territorio agli arabi, che da allora si vedevano anche costretti a pagare tributi ai re cristiani. Tra la fine del secolo XI e l'inizio del secolo XII, le riconquiste cristiane furono molte e leggendarie. Furono gli anni in cui visse il *Cid Campeador* -Rodrigo Díaz de Bivar-, mitificato dalla letteratura romanza, che riuscì a formare un esercito, difese Valenza dall'avanzata almorava, la conquistò e si fece nominare re della città che, alla sua morte, tornò ad essere islamica. A questa prima fase -in cui i regni cristiani riuscirono a limitare i poteri arabi-, seguì una seconda in cui i saraceni si allearono con gli almoravidi e con gli almohadi che bloccarono la discesa cristiana, mantenendo la frontiera fissa sul Tago e sull'Ebro. Se avessero voluto sconfiggere il nuovo e più forte nemico, i regni del Nord avrebbero dovuto senza indugio unire le forze, cosa che, in effetti, accadde: all'inizio del secolo XIII castigliani, aragonesi e navarri fecero fronte comune contro gli almohadi, che furono sconfitti nella celebre battaglia de *Las Navas de Tolosa* -della quale si parlerà anche più avanti, osservando la *Reconquista* da un'altra prospettiva- che aprirà ai cristiani le porte dell'Andalusia. Il re di Castiglia, Fernando III, riunificò definitivamente Castiglia e Leon nel 1230, e conquistò Cordova, Murcia, Jaen e Siviglia, mentre Alfonso X -suo figlio e successore- entrò a Cadice nel 1262. Nel frattempo il re di Aragona, Jaime I *el Conquistador*, si fece promotore dell'espansione verso il Mediterraneo e conquistò Maiorca (1231) e Valenza (1245).

Se l'Alto Medioevo fu caratterizzato dall'avanzata islamica con la diffusione dei *mozárabes* -cristiani che vivevano sotto il dominio musulmano-, il Basso Medioevo vide la nascita dei *mudéjares*, musulmani che vivevano sotto il dominio cristiano, che fecero la loro comparsa dopo la conquista di Toledo a cui si è accennato in precedenza, ed aumentarono con l'avanzare della *Reconquista*. I *mudéjares* non furono mai troppo numerosi, ma conservarono le loro leggi ed i loro costumi; vissero discriminati, spesso confinati in zone periferiche delle città, quando non allontanati e deportati per distribuire le loro terre tra i nuovi coloni cristiani e, per sopravvivere alla persecuzione, molti

avrebbero deciso di battezzarsi e convertirsi, anche se il loro ruolo nella società non sarebbe mai realmente cambiato<sup>57</sup>.

Si è accennato prima alla società della Spagna cristiana, evidenziandone l'impostazione feudale che caratterizzava in generale il Medioevo europeo. L'impianto iberico, però, godeva di caratteristiche uniche grazie alle diverse condizioni economiche: come detto già in precedenza, le regioni più sviluppate –come la Castiglia- organizzarono una iniziale società di uomini liberi con proprietà individuale anche se, mano a mano che le frontiere si spostavano verso il Sud, i nobili e gli ecclesiastici tesero a concentrare la proprietà ed il potere nelle loro mani, ed agli uomini di campagna non rimase altra possibilità che soggiacere alla loro dipendenza. Quello che in Italia si chiamava vassallaggio, in Spagna erano le *encomiendas*. Come nel resto dei territori romanzi, anche in Spagna ebbero particolare importanza gli *hidalgos*, cavalieri che facevano parte della nobiltà guerriera e che sarebbero entrati nella letteratura spagnola divenendo veri eroi nazional-popolari. Se la *Reconquista* era un processo ormai ampiamente avviato e favorì tempi di pace e di benessere che condussero alla nascita di nuovi nobili dediti alla cultura, la forte crisi economica del Trecento che investì l'Europa –portando i maggiori problemi soprattutto nelle zone peninsulari- si faceva sempre più incombente. Ed una volta arginato il comune nemico arabo, inoltre, tornarono per i regni cristiani –ancora molti ed assai frammentati- a farsi sentire più forti le lotte per il potere.

Nel secolo XIV la Corona di Aragona continuò la sua espansione militare nel Mediterraneo, incorporando i ducati di Atene e Neopatria, Sardegna e Sicilia. Il suo potenziale politico e militare favoriva un florido commercio internazionale in mano alla borghesia di Barcellona, Valenza e Maiorca. A partire dal 1333 si registrò una battuta di arresto, quando fame, peste e conflitti civili provocarono una serie di crisi che riguardarono principalmente il principato di Catalogna, vero motore della confederazione. La popolazione tra i secoli XIV e XV si ridusse di un quarto a Maiorca, e quasi della metà in Catalogna, dove scoppiarono sanguinosi tumulti tra i lavoratori dei campi ed i loro signori. Le rivolte si sarebbero presto trasformate in guerra civile che avrebbe assunto la dimensione più ampia di scontro tra nobiltà e monarchia. Monarchia

---

<sup>57</sup> Sulla convivenza tra le tre culture in Spagna e sulla condizione dei *mudéjares* si è scritto molto. Un articolo interessante al quale si rimanda per approfondimenti puntuali sul tema è quello di María Magdalena MARTÍNEZ ALMIRA, *Derechos y privilegios de los mudéjares de las tierras alicantinas en la documentación de Jaime II*, in «Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval», XI, 1996-1997, pp. 667-681.

che, sostenendo la causa dei più deboli, prevalse e trovò nella figura di Juan II una guida in grado di traghettare la penisola iberica verso nuovi e più calmi mari.

Oltre alla crisi della corona di Aragona, anche il regno di Castiglia –che si stava consolidando come la prima potenza politica, demografica ed economica della penisola- dovette affrontare i conflitti interni e combattere il nuovo nemico europeo. Nel secolo XIV la rivalità tra Pedro I *el Cruel* ed il fratellastro Enrique I –figlio illegittimo di Alfonso XI- si fece sempre più forte. Enrique I chiese ed ottenne l'appoggio di parte della nobiltà, e presto presero parte alla contesa anche Francia e Inghilterra, nel frattempo impegnate nella guerra dei cento anni. L'Inghilterra sostenne Pedro I, e la Francia, Enrique. La vittoria finale spettò a quest'ultimo, con il quale in Castiglia si instaurò una nuova dinastia –i Trastámara- che dovette sempre governare nel rispetto di quella nobiltà che ne aveva agevolato l'ascesa al potere.

La nuova dinastia castigliana nacque nel sangue, con l'uccisione di Pedro I per mano di Enrique II avvenuta il 22 marzo 1369. Il figlio e successore del primo Trastámara, Juan I, aprì poi la strada verso la conquista del trono vicino, attraverso il matrimonio con Leonor, figlia di Pedro IV di Aragona: dopo la morte di Martín I el Humano -secondo figlio di Pedro IV e re di Aragona-, Fernando –figlio di Juan I e nipote di Martín- si propose come nuovo sovrano del regno di Aragona e fu eletto il 28 giugno 1412 con il *Compromiso de Caspe*, che portava con sé il germe della continua rivalità con la Catalogna. I nobili di Barcellona, infatti, sostennero la candidatura di Jaime II Conte d'Urgel. A partire dal secolo XV la penisola iberica fu governata dai successori di Juan I che per la parte aragonese furono Alfonso V, Juan II e Fernando II, e, per la parte castigliana, Enrique III, Juan II, Enrique IV ed Isabel. Il tentativo di Juan I di abbracciare in un'unica famiglia i due regni, comunque, vide realizzazione solo con il matrimonio di Fernando e di Isabel, sotto i quali la *Reconquista* venne completata e la Spagna si presentava come un territorio più forte e unito. Durante il periodo della conquista in ambito religioso i tentativi di resistenza da parte del mondo cristiano furono più forti, ed è probabile che la maggior parte della popolazione del Sud della penisola fosse ancora cristiana. Il clero di Toledo mantenne il potere intellettuale durante il secolo VIII, probabilmente fino a quando si verificò una controversia sull'uso, da parte del vescovo Elipando di Toledo, di una terminologia che definiva la natura umana di Cristo come adottiva<sup>58</sup>. Questa nuova idea del Dio unico, che rifiutava il dogma della Trinità, prese il

---

<sup>58</sup> *Id.*, *La Europa de la Alta Edad Media*, 1991, trad. di Carlos Pérez Suárez, Madrid, Akal, 2000, p. 288.

nome di *adopcionismo*, ed avrebbe condotto ad un crescente isolamento delle comunità Meridionali rispetto al resto della Chiesa latina<sup>59</sup>.

Sui complessi secoli di conquista e *Reconquista* sono principalmente due le correnti di pensiero contrapposte: da un lato si collocano coloro che hanno spolverato i fantasmi del pensiero spagnolo più reazionario, per dimostrare che il periodo arabo fu per la Spagna una triste parentesi storica chiusa con vigore e gloria con la caduta di Granada, e che i musulmani apportarono poco e nulla alla cultura iberica ed europea, in una lettura quasi contemporanea e xenofoba della realtà storica; dall'altro coloro che descrivono l'Andalus come una società quasi utopica, nella quale i musulmani mostrarono tolleranza e rispetto per cristiani ed ebrei, e dove la cultura visse una crescita florida e profonda. Ed in questo articolato contesto Genova e Siviglia emergeranno in modo particolare, rappresentando anche il ponte letterario tra allegoria e *cancionero*.

### 1.3 Le città di Imperial

«Natural de Jénova», come si vedrà più dettagliatamente nel capitolo quattro non siamo in grado di stabilire il motivo che spinse il poeta a scegliere la capitale andalusa per radicarsi e dare inizio alla sua carriera politica, né possiamo stabilire le tappe pregresse al suo arrivo nella città, ammesso che vi arrivò e non vi nacque. Già ad una prima osservazione della storia e della conformazione geografica di Genova e Siviglia, comunque, appaiono evidenti alcuni aspetti comuni che hanno spinto molti genovesi a stanziarsi nella città fluviale andalusa, che riguardano soprattutto l'approccio culturale dei due centri: si tratta di due punti di passaggio, in cui il rapporto con gli stranieri e con le diversità è sempre stato determinante, nonché garante di quell'apertura mentale e flessibilità necessarie per crescere come società, senza cadere nel pericolo di rimanere radicati a tradizioni anacronistiche.

Il primo paragrafo, dedicato a Genova, parte dall'analisi della peculiarità geografica del comune italiano, per osservare più da vicino le dinamiche della politica interna ed estera che la hanno caratterizzata nei secoli medievali, indicandone le tappe che ne hanno agevolato la crescita, fino ad arrivare ad essere una delle più importanti Repubbliche del Mediterraneo. La città è riuscita a sconvolgere i vecchi assetti politici e classisti

---

<sup>59</sup> Ramón de ABADAL Y VINYALS, José MILLÁS VALLICROSA, *La batalla del Adopcionismo en la desintegración de la Iglesia visigoda*, Barcelona, 1949.

altomedievali dimostrandosi, agli occhi del mondo intero, una forza capace di ristrutturare il proprio ordine sociale e di superare i limiti feudali, avvicinandosi all'Età Moderna quando ancora in Europa –e nella stessa Italia- erano moltissime e assai radicate le istituzioni medievali. Attraverso le parole dello storico Vito Vitale e del suo discepolo, Teofilo Ossein de Negri, nelle pagine a seguire si ripercorreranno le principali tappe delle conquiste liguri, con una particolare attenzione all'aspetto sociale, fondamentale per lo sviluppo e la crescita della popolazione ed al quale si è ampiamente dedicata, tra gli altri, Gabriella Airaldi.

Il “caso Genova”<sup>60</sup> sembra trovare la sua essenza nel valore della lotta e nel continuo desiderio di riscatto: il forte e sanguinoso expansionismo, le molte guerre di conquista e le innumerevoli battaglie civili che hanno interessato la società in crescita costringendo i nobili -ancorati ad obsoleti privilegi- a cedere dinnanzi ad un gruppo cittadino sempre più intraprendente e dinamico, proiettato verso il futuro e desideroso di abbandonare l'antico regime per ricoprire nuove funzioni, non solo in patria ma anche oltre confine. Per raggiungere questi ambiziosi obiettivi i genovesi hanno dovuto dimostrare la loro abilità nel risollevarsi dalle crisi economiche -oltre che sociali-, e nel far crescere la città grazie soprattutto all'iniziativa privata, che non è mai mancata. Quella stessa iniziativa privata fondamentale in tante occasioni, che si è, però, rivelata fatale in alcune fasi della Repubblica, quando l'interesse del singolo ha rischiato di compromettere il benessere della collettività, inaugurando una triste tendenza oggi decisamente radicata.

Facendo eco a Petti Balbi, nel secondo paragrafo si parlerà di quello che potremmo definire il “caso Siviglia”: una città dell'entroterra capace di attirare commercianti, politici e personaggi di spicco grazie alla fondamentale presenza del Guadalquivir ed alla straordinaria fertilità della sua terra, elementi che consentirono alla capitale andalusa di diventare sede della *Casa de Contratación* castigliana e, per oltre due secoli, centro amministrativo e finanziario del Regno. Come per Genova, alla naturale conformazione geografica si è aggiunto l'atteggiamento proattivo della società, dominata a lungo dagli arabi che hanno lasciato tracce assai visibili ancora oggi e che hanno saputo lasciare spazio alle autonome iniziative locali, garantendo un certo benessere alla popolazione, pronta a reinventarsi ed a produrre ricchezza. Il Guadalquivir, oro di Siviglia, la rese il luogo privilegiato di scambi tra la Spagna più profonda ed il resto del mondo conosciuto,

---

<sup>60</sup> La definizione è di Giovanna PETTI BALBI, *Governare la città. Pratiche sociali e linguaggi politici a Genova in età medievale*, Università di Firenze, Reti Medievali, 2007, p. 144.

la porta dei commerci atlantici ed africani, oltre che europei. La possibilità di navigare e risalire il fiume quasi fino alla sua origine, poi, favorì la costruzione di città commerciali all'avanguardia lungo tutto il suo corso, con una maggiore concentrazione nell'area della capitale. Tutto questo ha consentito una notevole ed evidente crescita economica e sociale ed ha favorito i contatti tra le due città, dei quali si parlerà nel paragrafo quattro.

### **1.3.1 La crescita di Genova tra politica interna ed espansionistica**

*Vedrai una città regale, addossata ad una collina alpestre, superba per uomini  
e per mura, il cui solo aspetto la indica Signora del Mare.*

Francesco Petrarca, *Descrizione di Genova*, 1358.

Tra le tante utilizzare per descrivere la grandezza della città, le parole di Petrarca sono quelle che meglio racchiudono tutto il fasto bassomedievale di Genova. Oggi il capoluogo ligure viene spesso trasformato in palcoscenico di eventi pubblici e culturali che richiamano persone da tutto il mondo, ed il suo attuale prestigio trova stabile fondamento nel florido passato, e risale a tempi assai antichi. Per secoli la città è stata indiscussa protagonista della storia del Mediterraneo e, al pari di ogni terra di confine, scenario di battaglie ed incontri, crocevia di popoli e culture, centro nevralgico di scambi commerciali e terreno fertile per la nascita di nuovi fervori intellettuali, politici e sociali. Emporio marittimo già a partire dal secolo V a. C., nel 218 Publio Cornelio Scipione vi sbarcò per fronteggiare l'invasione di Annibale e, nel 205, venne distrutta dai Cartaginesi. La posizione della Liguria è sempre stata fondamentale per aprirsi una strada verso la Gallia e la Spagna, contrastando ai punici il predominio sul Mediterraneo. La sua importanza trova riscontro già nella possibile etimologia della parola, la cui radice latina *Ianua* appare significativa e suggestiva per indicare il fondamentale ruolo della città come porta tra l'Europa continentale ed il Mediterraneo; un ruolo che accrebbe ancora dopo la costruzione delle vie Postumia (148 a. C.) e Aemilia Scauri (109 a. C.). Come tutta la Liguria costiera, caduto l'Impero Romano d'Occidente, Genova entrò a far parte del regno barbarico di Odoacre (433-493) ma, ancora con Teodorico (454-526), permanevano forme caratteristiche dell'economia rurale romana e preromana. Durante la conquista della Gallia Meridionale compiuta da quest'ultimo, Genova ed il suo porto, tuttavia, vissero un



momento di rinnovata crescita, tornando a svolgere la funzione di collegamento tra le coste italiane e quelle gallo-iberiche, già ricoperta nel secolo IV<sup>61</sup>.

Nel secolo V, con l'arrivo dei Goti, la città cercò rifugio nell'Impero Bizantino, garante della possibilità di commerciare con tutto il resto dell'Europa, soprattutto Orientale. Fu proprio in questo periodo, dopo la guerra greco-gotica combattuta tra il 535 ed il 553 e conclusasi con la conquista della città da parte di Belisario -a seguito della quale Genova rimase a lungo bizantina- che si crearono i presupposti per la grande rinascita –o, per meglio dire, nascita- della Repubblica. Nella successiva epoca longobardo-franca, invece, la scarsità di notizie ha fatto pensare ad una cessazione pressochè totale del movimento commerciale marinaro tanto che, evidenzia Vitale, c'è chi sostiene che tra la metà dei secoli VII e X sia quasi del tutto scomparso lo scambio di beni, anche se alcuni elementi attestano la continuità della tradizione fin dall'età romano-bizantina<sup>62</sup>. Verso la metà del secolo X la minaccia saracena si fece più insistente e pericolosa, e già alla fine del secolo IX diversi arabi che avevano trovato rifugio nelle Baleari si annidarono a Frassineto –l'attuale La Garde-Freinet, presso Saint Tropez-, muovendosi con una certa disinvoltura sul territorio alpino e subalpino e minacciando tutte le coste dell'alto Tirreno. Ancora Vitale, riferendosi alle preziose ricostruzioni degli annalisti, riporta che intorno al 930 una squadra partita dall'Africa avesse fallito un colpo di mano proprio su Genova, a seguito dell'intervento della flotta bizantina di Sardegna<sup>63</sup>. In questa occasione, dunque, l'alleanza con l'Oriente avrebbe aiutato il comune a non cadere nelle mani arabe, che stavano allungandosi sempre di più sui territori europei, tentando un attacco anche via mare.

Per tornare alla gloria di un tempo e per superarla, per conquistare e riconquistare mari e terre, per crescere e rinnovarsi come suprema potenza del Mediterraneo e per scongiurare il pericolo islamico la città aveva bisogno di ristrutturare nel profondo le sue istituzioni. Politica interna e politica estera dovevano, dunque, lavorare in sintonia, perché solo insieme avrebbero potuto condurre i genovesi ad essere attori protagonisti sullo scenario del nascente Nuovo Mondo e della Vecchia Europa in trasformazione. Ricordando che anche «la storia della Repubblica di Genova ha le sue premesse nelle vicende dell'oscuro Alto Medioevo»<sup>64</sup> è proprio prima dell'anno Mille che si muovono i

---

<sup>61</sup> Vito VITALE, *Breviario della Storia di Genova: Documenti Storici ed Orientamenti Bibliografici*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 1955, vol. I, p. 3.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>64</sup> Sono le parole con cui Vitale dà il via al suo compendio. Cfr. VITALE, *Breviario...*, *cit.*, vol. I, p. 3.

primi passi verso il comune che conquisterà il mondo; un comune dove sul singolo prevale la collettività. Quasi sempre.

Forse per nessun'altra "protagonista" del secondo medioevo come per Genova è possibile fare storia dei senza nome, se si intende con questa espressione il poter andare oltre i casi delle maggiori figure e dei clan egemoni<sup>65</sup>.

Più che uomini e donne appartenenti alle nobili famiglie di signori, visconti, avvocati e consoli, dunque, i protagonisti della storia della Repubblica sono le persone comuni, i mercanti, i combattenti e gli esploratori, i "senza nome" che hanno creato, con le loro mani e il loro ingegno, la gloriosa Genova medievale.

Sebbene fino agli anni '60-'80 del Novecento la storiografia sia rimasta ancorata all'idea di *januensis ergo mercator*, in tempi più recenti si è avvertita la necessità di un progressivo e più maturo distacco da questo tipo di visione prettamente giuridico-economica in favore di una nuova osservazione, maggiormente interessata agli assetti sociali, politici, culturali e comportamentali della comunità<sup>66</sup>; perché, per quanto l'immagine di una città mercantile, crocevia di popoli e di culture, rimanga indubbiamente in primo piano, le abilità commerciali genovesi sono solo la punta di un grande *iceberg* fatto di politica e duri scontri, e non certo l'unico elemento caratterizzante della brillante società ligure. «La chiave di successo per i genovesi è il mare»<sup>67</sup>, ed è indubbio che l'acqua abbia ricoperto un ruolo cardine della storia di Genova, così come della storia di ogni grande civiltà, ma non è certo il solo. Sarebbe forse più corretto affermare che la chiave del successo dei genovesi siano i genovesi stessi.

Come ben si sa, uno dei compiti degli studiosi è quello di dare marche e limiti alla storia, ed uno dei momenti di forte demarcazione indice di cambiamento corrisponde all'anno Mille, un anno che, nel "caso Genova", si configura come un momento cardine nelle vicende interne alla Repubblica. Scrive Airaldi a proposito dell'esperienza ligure che «[...] fino al Mille la storia genovese si è mossa sulla scia di rapporti di forza misurati da altre potenze; rapporti che ora, con il suo emergere come forza trainante, vengono ribaltati, come testimonia la serie degli atti politici e dei comportamenti economici»<sup>68</sup>. Secondo lo storico la società del secolo X e dell'inizio del secolo XI era ancora molto vicina ai vecchi valori acquisiti per diritto di nascita. Nelle tre marche Occidentali create

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>66</sup> Edoardo GRENDI, *Storia di una storia locale. L'esperienza ligure 1798-1992*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 136-142.

<sup>67</sup> Le parole sono di AIRALDI (*Genova e la Liguria...*, cit., p. 151), ma sono assai comuni tra gli storici.

<sup>68</sup> AIRALDI, *Genova e la Liguria...*, cit., p. 14.

da Berengario II tra la fine del 950 e il principio del 951 –Ardunica, Aleramica e Obertenga- si alternarono uomini di elevato rango dai quali derivarono le famiglie viscontili genovesi. Accanto ai visconti, abitanti, almeno per una parte dell’anno, entro le mura, vi era il vescovo, con grande autorità morale ma, inizialmente, senza vera delegazione di poteri sovrani derivante da diploma imperiale e che dunque esercitavano un potere più di fatto che di diritto. Solo nel 958 Berengario II e suo figlio Adalberto re d’Italia firmarono il diploma con il quale veniva confermato ai genovesi ogni loro possesso e consuetudine e in cui si dà riconoscimento giuridico anche all’organizzazione del popolo in *universitas*.

Il legame con gli antichi privilegi rimase forte ancora nel secolo XI, e ne è prova il giuramento delle consuetudini da parte del marchese Oberto del 1056, in cui era stabilito che i dipendenti dei genovesi non dovevano prestazioni *nec ad marchiones nec ad vicecomites nec ad aliquem ipsorum missum*. Ed anche topograficamente la città conservava i riflessi giuridici dell’originaria divisione in *castrum, civitas e burgus*, dimostrando ancora un forte legame con il passato. Come noto e già accennato in precedenza, nel secolo IX la grande crescita musulmana aveva portato i mori a dominare il *mare nostrum*, impedendo ai ricchi centri commerciali del Nord Africa di intrecciare rapporti economici con l’Italia, oltre che con la Spagna. In questi anni la situazione era diventata talmente complicata per Genova che anche i contatti via mare con la vicina Roma e la Provenza –sebbene, come si è detto, mai completamente bloccati- si facevano sempre più difficili e pericolosi. A partire dalla metà del secolo X la violenza araba sarebbe cresciuta ulteriormente. Nel 930, grazie all’aiuto bizantino proveniente dalla Sardegna, sarebbe stato sventato un attacco contro il capoluogo ligure, mentre nel 934 «una seconda spedizione assediò ed espugnò la città stessa mediante una breccia nelle mura; Saraceni, fatta strage degli uomini e saccheggiate le case e le chiese, ripresero il mare col bottino e con un migliaio di donne prigioniere»<sup>69</sup>.

Con le difese distrutte, i grandi danni materiali e l’umiliazione per aver perso le sue donne a seguito dell’ultima battaglia citata, Genova sembrava aver raggiunto uno dei punti più bassi dei suoi anni più scuri. Quella dei pirati non era ormai solo una guerriglia ma diventava si stava trasformando giorno dopo giorno in un’azione che pareva rispondere «ad un preciso programma politico “Mediterraneo” elaborato da una potenza organizzata e riconosciuta»<sup>70</sup> e, dunque, radicata e pericolosa. A tal proposito, De Negri

---

<sup>69</sup> VITALE, *Breviario...*, cit., vol. I, p. 7.

<sup>70</sup> DE NEGRI, *Storia...*, cit., p. 160.

avanza l'ipotesi di una plausibile connessione tra un attacco bizantino all'importante baia Frassineto nel 931 -opera delle tre marche Occidentali che, grazie anche all'aiuto della vicina Provenza, liberarono la navigazione dell'Alto Tirreno permettendo anche la partecipazione alle imprese collettive contro i saraceni- e gli attacchi del 934-935 su Genova ad opera della gloriosa dinastia dei Fatimidi che aveva da poco conquistato l'Africa Settentrionale<sup>71</sup>. È assai probabile, in effetti, che gli eventi abbiano avuto una correlazione. E forse proprio l'invasione musulmana delle città liguri aveva agito da catalizzatore, accelerando notevolmente lo sviluppo di Genova, una città messa alle strette e con poco da perdere, pronta a tutto per risollevarsi. Quando, nel 945, salì sulla cattedra il vescovo Teodolfo, la città stava ancora vivendo le gravi conseguenze delle precedenti razzie arabe, ma i segni di ripresa iniziavano a farsi sempre più evidenti.

La prima azione fu diretta contro il re Muğāhid, i cui pirati, dalle loro basi in Sardegna, avevano messo a ferro e fuoco prima Luni e poi Pisa. «Favorite e benedette dal papa [Benedetto VIII], dirette dal marchese Obertengo che ebbe anche la collaborazione dei feudatari rivieraschi, queste imprese antislamiche, preannuncio delle future crociate, furono opera specialmente di Pisa e di Genova»<sup>72</sup> che nel 1016 unirono le flotte e misero in fuga gli arabi. Le due città, storicamente rivali, decisero di far fronte comune contro il nemico, nonostante gli interessi dell'una coincidessero con quelli dell'altra. «Secondo i cronisti pisani posteriori, al momento di dividere la preda sorse [...] un aspro conflitto [...]: il bottino rimase a Genova e a Pisa la terra»<sup>73</sup>. Ma al di là dei racconti più o meno aneddotici, osserva Vitale che, a seguito delle razzie e grazie al bottino sottratto ai saraceni, è derivato ai genovesi -ridotti spesso a svolgere attività come piccoli mercanti e possessori di redditi fondiari- una maggiore disponibilità di capitali che agevolò la costruzione di nuove imbarcazioni ed estese le operazioni mercantili, in un progetto al quale presero parte tutte le classi, poiché tutte le classi avevano contribuito alla lotta sul mare<sup>74</sup>. Si può dire che è a partire da questo momento che «si attua una singolare convergenza di uomini e di classi entro lo spazio cittadino»<sup>75</sup>, e nasce il mito del nuovo eroe -il glorioso *mercator*-, mobile e polivalente, sempre pronto ad adattarsi alle nuove situazioni.

---

<sup>71</sup> *Ivi*, pp. 158-159.

<sup>72</sup> VITALE, *Breviario...*, *cit.*, vol. I, p. 10.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> DE NEGRI, *Storia...*, *cit.*, p. 206.

Nonostante la grave contrazione delle sue attività commerciali e politiche vissuta in epoca araba -che aveva, peraltro, favorito, in alcune zone, il ritorno ad un'economia agraria, alla quale la lungimirante Repubblica non aveva e non avrebbe mai rinunciato-, infatti, Genova mantenne alcune caratteristiche delle sue tradizionali abilità marinare, che le avrebbero permesso non solo di tornare a ricoprire quegli stessi ruoli di prestigio goduti in epoca romana e bizantina, ma anche di superarli grazie alle nuove tecniche acquisite ed ideate. Sostenuta dalle piccole città costiere liguri e dalle terre conquistate -nelle quali, come si è detto e si vuole ancora ribadire, i genovesi non avevano mai imposto la loro cultura a completo scapito di quella dei vinti-, la flotta della città aveva continuato a crescere. Dopo la dissoluzione della marca obertenga come organo territoriale depositario dell'autorità regia, nella prima fase di quella che possiamo definire la "svolta genovese" oltre ai vescovi era fondamentale il ruolo dei visconti che però, divenuti assai ricchi e potenti, non tardarono ad entrare in conflitto con l'autorità ecclesiastica, creando accese tensioni sociali.

Del 1052 è il primo grande scontro tra vescovi e visconti, a seguito del quale, con atti del 1056, si sottraeva la città all'autorità del marchese, che riconosceva ancora una volta le consuetudini cittadine ed accettava le limitazioni dei propri diritti<sup>76</sup>. L'intreccio di poteri, inoltre, aveva permesso alla nobiltà vecchia e nuova di assumere alcuni ruoli in precedenza riservati alla Chiesa, garantendo una maggiore laicità, fondamentale per la crescita della città che avrebbe trovato grande realizzazione nella nascita di un nuovo organo di governo: la Compagna. Spettò al vescovo Arialdo, nel 1099, il merito di aver restituito la pace, rinnovando moralmente il vescovado con la spontanea rinuncia alla pratica temporalistica e con la cessione di molti dei privilegi del suo ufficio. Quello che ne conseguì fu lo sviluppo di un'organizzazione basata sulla libera e volontaria partecipazione, definita *Compagna Communis*. Osserva Vitale che

la "Compagna" è dunque l'unione federativa delle compagne locali, associazione volontaria e giurata, risultante dall'unione consensuale del vescovo stesso e dell'insieme dei cittadini, compresi nobili e visconti, riuniti nelle compagne territoriali, comprendenti tutti i cittadini in quanto tali, onde l'unica condizione per appartenere alla Compagna comunale è abitare nella città e vivere secondo la consuetudine, che è poi il diritto romano. Rapporto quindi non di classe, ma da uomo a uomo, fondamento individualistico che impronterà anche più tardi di sé, nelle conseguenze buone e men buone, tutta la vita cittadina<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> VITALE, *Breviario...*, cit., vol. I, p. 11.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 17.

Con la nuova istituzione cambiava completamente l'approccio alla realtà sociale, nella quale non era più il potente a decidere per tutti, ma si faceva sempre più leva sul sentimento di unione della comunità, indispensabile per poter combattere e vincere i conflitti che sarebbero seguiti. Un sentimento, questo, che avrebbe contrastato con il futuro individualismo –al quale si è accennato nell'introduzione al capitolo-, che rappresentava una tappa obbligata per l'uscita dall'antico sistema feudale. A sua volta il vescovo, favorendo la nuova associazione, non perdeva i poteri tradizionali che, privi di basi legali, ricevevano conferma dal generale consenso<sup>78</sup>.

Epstein parla della Compagna come l'espressione della necessità di difendere il popolo e di trovare i mezzi economici –oltre che fisici- per farlo<sup>79</sup>. I due elementi erano strettamente connessi, poiché la difesa del popolo passava necessariamente per la difesa della sua terra, e dunque era essenziale costruire flotte tecnicamente perfette ed organizzare i cittadini per le spedizioni di guerra. In effetti forse bisognerebbe guardare alla strategia genovese come ad una strategia di difesa, piuttosto che di offesa<sup>80</sup>, soprattutto nella sua prima fase di espansione. L'obiettivo comune e la ricerca di un nemico da vincere avrebbe contribuito a spingere il popolo a lottare insieme. All'aspetto militare –sicuramente fondamentale- si aggiunge il fatto che la compagna era fortemente coinvolta nella gestione dei flussi di capitale della città per promuovere le sue attività mercantili. L'organo di governo rappresentava, inoltre, una solida base per la città per sviluppare modelli flessibili di amministrazione e per gestire i destabilizzanti conflitti interni tra fazioni.

Intanto, una volta indeboliti i saraceni nel Mediterraneo, Pisa e Genova tornarono ad essere rivali, poiché il controllo delle isole maggiori continuava a rappresentare una questione di fondamentale importanza. Tra il 1066 e il 1077 le due potenze combatterono una guerra aperta che assunse i connotati di «una gara tutta moderna di due potenze che allungano preventivamente le mani sulle ricchezze naturali di paesi troppo poveri per metterle in valore da sé»<sup>81</sup> e che portò i pisani a conquistare la Gallura e i genovesi a prendere Arborea. Le città, poi, si videro nuovamente unite nel 1087, quando diedero inizio ad una spedizione contro Tamīm, sultano di Mehdia, roccaforte araba sulla costa

---

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Steven A. EPSTEIN, *Genoa and the Genoese: 958-1528*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, p. 34: «the sworn compagna compelled the Genoese to submit to a common power whose principal mission was to defend the people and to find the means to pay for it».

<sup>80</sup> AIRALDI, *Genova e la Liguria...*, cit., p. 17.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 32.

orientale tunisina. Anche se il ruolo di Genova fu rilevante, la guerra, combattuta anche con il sostegno di Gaeta, Salerno ed Amalfi, sarebbe passata alla storia come «una vera crociata tirrena sotto la direzione di Pisa»<sup>82</sup>. L'invasione musulmana appariva sempre più arginata, grazie anche ad un generale e sempre più diffuso senso di rinnovamento dello spirito religioso: non era più possibile tollerare che le popolazioni cristiane di Spagna o di Sicilia soggiacessero ulteriormente al dominio moro, né che tanti battezzati fossero tenuti in schiavitù in terra barbara<sup>83</sup>.

Si può dire che, con le Crociate -di cui gli *Annali* danno dettagliata memoria-, furono poste le basi del colonialismo internazionale genovese e, più in generale, delle Repubbliche italiane. Del 1099 è l'impresa di Cesarea, con la presa di Antiochia nel 1097, «ottenendo la chiesa di San Giovanni, con la piazza antistante, trenta case, un fondaco, un pozzo, oltre l'esenzione perpetua da tutte le imposte»<sup>84</sup>. Fin dalle prime imprese in Terrasanta, i genovesi hanno messo radici profonde, e le loro colonie si sono estese sempre più. In tutti i centri occupati che potessero offrire possibilità commerciali, sorsero nuclei genovesi, pisani e veneziani. La forza della loro conquista, osserva Vitale, non si misurava nell'estensione del terreno vinto, ma si vedeva nel rapporto diretto con la ricchezza dell'entroterra, nell'importanza delle esenzioni che i coloni godevano negli stati crociati che gli erano debitori e servitori per ogni cosa<sup>85</sup>.

L'iniziale carattere volontario e temporaneo della neonata istituzione si sarebbe sommato al sempre più acquisito valore giuridico e politico che avrebbe portato la privata associazione a trasformarsi in città-stato<sup>86</sup>. Dopo le prime spedizioni crociate verso l'Oriente, infatti, nel 1130 il sistema della Compagna venne modificato attraverso la separazione delle responsabilità tra consoli del comune -cui era affidata la direzione politica e militare- e consoli dei placiti -incaricati dell'amministrazione giudiziaria. Si apriva così, sia pure in forme rudimentali, il cammino verso la futura città-stato. Accanto alla nobiltà di origine viscontile o avvoctizia se ne formarono di nuove, e diventava sempre più difficile trovare, nell'antica divisione dell'aggregato urbano, collocazioni per le nascenti classi sociali. La città aveva bisogno di rinnovarsi, in un contesto spesso

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 12. Lo storico Carl ERDMANN considera l'incursione come una sorta di anticipazione della Prima Crociata che dodici anni dopo avrebbe conquistato parte della Siria-Palestina e la Città Santa di Gerusalemme (1099). Cfr. Carl ERDMANN, *The Origin of the Idea of Crusade*, tr. dal tedesco di Marshall W. BALDWIN e Walter GOFFART, Princeton University Press, 1977.

<sup>83</sup> DE NEGRI, *Storia...*, cit., p. 217.

<sup>84</sup> VITALE, *Breviario...*, cit., vol. I, p. 21.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>86</sup> VITALE, *Breviario...*, cit., vol. I, p. 18.

caratterizzato da tumulti tra i nobili in decadenza o già decaduti. «Non passa anno che gli Annalisti non ne registrino qualche esempio, ma ogni tentativo di dare ordine sistematico a quel groviglio di lotta e di uccisioni [...] appare impresa disperata»<sup>87</sup>. Il più celebre episodio si era registrato nel 1169 quando si era scatenata una vera guerra civile tra consoli e avvocati<sup>88</sup>.

Genova riuscì a muoversi con astuzia anche in Provenza, territorio che aveva vissuto una grande crisi nei secoli IX e X e, insieme alle terre cristiane della Spagna, non aveva le risorse necessarie per creare la sua propria marina. L'area aveva per i liguri un'importanza strategica, in quanto costituiva il luogo di rifornimento privilegiato di due derrate di fondamentale importanza: il sale e il grano. Si trattava di una zona che era "bersaglio" primario anche dell'offensiva pisana e fu uno dei teatri principali di una nuova fase del conflitto fra le due città che si sarebbe presentata nel secolo XII. La frequente attività di navi pisane nella zona e l'atteggiamento ambiguo -quando non apertamente ostile- delle comunità e delle autorità locali che offrivano protezione ai Pisani rifiutandosi nel contempo di garantire rifornimenti ai Genovesi, costrinsero il Comune a inviare ripetutamente forze navali per cercare di arginare l'attività nemica.

All'inizio del secolo XII, Genova lottò contro i suoi stessi limiti geografici conquistando Portovenere, costruendo un castello che sarebbe servito come roccaforte contro obertenghi e pisani che volevano prendere piede nella frangia orientale della Riviera ligure. Nel 1121, Genova estese la propria giurisdizione a Voltaggio, all'interno del territorio della marca obertenga, dimostrando di poter conquistare via terra, oltre che via mare. Le relazioni pregresse che i genovesi potevano contare nei confronti delle piccole città della Riviera di Ponente -che li avevano aiutati nelle loro imprese in Medio Oriente- erano fondamentali, sempre per quel discorso di integrazione e collaborazione con il popolo conquistato. Dello stesso periodo è la guerra per la Corsica, che assunse un aspetto ecclesiastico per la diretta partecipazione di papa Gregorio VII, il quale esercitava diritti di sovranità sull'isola. La guerra cessò quando il nuovo papa Innocenzo II emanò, nel 1113, una bolla che elevava la sede genovese ad arcivescovado, attribundole tre dei vescovadi di Corsica, lasciando in mano pisana gli altri tre. La fama dei genovesi e dei pisani, capaci di battere i saraceni, arrivò presto in Spagna che ancora una volta chiese l'aiuto degli italiani.

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>88</sup> *Ibidem*.



Nello stesso anno il conte Berengario di Barcellona si rivolse alle due città affinché potessero liberare le Baleari dagli eredi di Mugiahid, anche se, come si vedrà meglio in 1.4, i liguri decisero di non prendere parte alla spedizione. Nello stesso paragrafo si parlerà in forma più dettagliata della maggiore impresa genovese in Spagna contro gli arabi, che risale al 1146-1147 con la presa di Almeria e di Tortosa: non avendo partecipato alla seconda Crociata, la guerra assunse i connotati di una missione genovese «condotta nello spirito delle prime imprese in Terrasanta, nella quale tuttavia si rivela, già prima della partenza, lo spirito di conquista economica e coloniale che da quelle è derivato»<sup>89</sup>. Tuttavia, alla gloria militare non corrispose un utile adeguato e, mentre molti privati si arricchirono, il comune si era indebitato. Il meccanismo che si generò fu quello del debito pubblico e cominciò a manifestarsi quel contrasto netto tra la ricchezza dei singoli e le difficoltà finanziarie del potere centrale<sup>90</sup>.

La battuta d'arresto della crescita economica e finanziaria di Genova, comunque, sarebbe stata una breve parentesi seguita poi da quella che Jacopo da Varagine chiama «età della perfezione». «Genova si è ormai affermata militarmente ed economicamente su tutte le rive del Mediterraneo; non è più ricercata soltanto dai cristiani di Spagna per la guerra contro gli infedeli. Il papa Innocenzo II ne vorrebbe l'aiuto per sé e per l'imperatore Corrado II [...]. Diventa ormai uno stato avido di grandezza e bisogno di espansione»<sup>91</sup>. E nel 1139 ottenne dall'imperatore l'autorizzazione a batter moneta – seppur ancora con effigie imperiale-, muovendo un grande passo verso la completa indipendenza economica, oltre che politica.

Nel frattempo nel 1154 scese in Italia Federico II con il programma della restaurazione imperiale. Genova rimase in un primo tempo neutrale, anche se accolse con favore l'insurrezione popolare a Roma in seguito alla quale l'imperatore fu costretto a tornare in patria rinunciando anche alla spedizione in Sicilia. Le aspirazioni Meridionali non vennero però messe da parte e, con un abile gioco strategico, nel 1162 l'imperatore strinse un'alleanza con Pisa suscitando l'immediata reazione di Genova che si accostò al Barbarossa. Una successiva aggressione pisana al fondaco genovese di Costantinopoli degenererà in una nuova guerra tra le due repubbliche<sup>92</sup>. Dopo la caduta di Gerusalemme nel 1187 nelle mani del Saladino, sembrarono riaffacciarsi gli entusiasmi della prima

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>92</sup> *Ivi*, pp. 39-41.

Crociata e genovesi e pisani si allearono in Oriente, per la difesa di Antiochia e Tripoli. Del 1191 è la presa di Acri ad opera delle ancora alleate repubbliche italiane; la città divenne la capitale dell'ormai ridotto regno di Gerusalemme.

Lo spirito delle crociate si può dire tramontato; ai moventi religiosi si sono sovrapposti intenti pratici e commerciali. [...] le conseguenze degli sporadici urti armati tra cristiani e infedeli si eliminano rapidamente lasciando il posto a relazioni cordiali [...] in una rete di fondaci e di colonie con un'intensa attività di traffici<sup>93</sup>.

La logica del mercato prese il sopravvento su ogni altra, e durante il secolo XII il Comune conseguì la piena autonomia. Con le mire espansionistiche dirette verso il ponente e le isole maggiori, Genova non partecipò alla quarta crociata e Venezia approfittò dell'assenza della città rivale per insediarsi a Costantinopoli. Gli obiettivi del comune erano ormai altri. A seguito delle spedizioni in Sicilia concordate con Enrico VI –che aveva confermato i diplomi del 1191 e le concessioni del 1162, riconoscendo il dominio genovese da Portovenere a Monaco-, tra il 1191 e il 1194, anche il sistema dei consoli iniziava a vacillare. A quel tempo la fluttuante vita cittadina era un «aggrovigliato arruffio di lotte personali e consortili per la conquista del potere»<sup>94</sup> e il consolato, da solo, non riusciva a risolvere le numerose contese sociali.

La città, in rapida espansione, aveva ancora una volta bisogno di nuove istituzioni che rispondessero alla nuova realtà. Nacque in questo contesto la figura del podestà, magistratura unica che tra gli ultimi decenni del secolo XII e i primi del XIII sostituì, nei comuni medievali italiani, quella consolare di tipo collegiale. Il passaggio –ovviamente- non avvenne contemporaneamente dappertutto, né tantomeno con modalità uniformi. Per parlare di una stabilizzazione della nuova magistratura occorrerà attendere fino alla metà del secolo XIII<sup>95</sup>. I cambiamenti sono difficili da accettare, e spesso i tentativi di frenare le innovazioni sono forti, quando non violenti; così podestà si alternarono a consoli, e ricoprirono la carica anche persone non appartenenti alle classi elevate della città, fomentando la mobilità interna, elemento fortemente caratterizzante della nuova società genovese<sup>96</sup>.

Alla trasformazione politica del Comune si associò quella fondamentale dell'amministrazione della giustizia che, sottratta ai locali, venne affidata a giudici non

---

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>94</sup> *Ivi*, p.51.

<sup>95</sup> Gianfranco CADAU, Francesco DI STEFANO (edd.), *Enciclopedia universale del mondo moderno*, Isola del Liri, Tipografia Pisani, vol. IX, p. 3255.

<sup>96</sup> VITALE, *Breviario...*, *cit.*, vol. I, pp. 52-54.

cittadini che la esercitavano in nome del podestà. In questi anni la nobiltà cittadina – soprattutto quella di origine viscontile, consolare e mercantile- era in forte espansione, grazie ai redditi provenienti dal commercio, ed acquisiva sempre maggiori diritti sulle antiche terre feudali, inserendosi sempre più profondamente nel tessuto sociale. Erano gli anni di una nuova espansione verso la Riviera di Ponente, oltre che delle nuove guerre per la conquista di Sardegna e Sicilia<sup>97</sup>. Le ostilità con le altre Repubbliche vennero messe da parte, ancora una volta, a seguito dell'intervento del papa Onorio III che portò Genova, Pisa e Venezia a combattere insieme la quinta Crociata in Egitto. A partire dal secolo XIII, Genova e Venezia diventano si configurano sempre più come i modelli di trasformazione del paesaggio urbano costiero: lo stile veneziano, caratterizzato da una «elevata scenografia monumentale formalmente e deliberatamente ispirata al modello lagunare con immagini e contenuti sempre volti a sottolineare ed avallare le ragioni militari» si contrappone a quello genovese, dove «le relazioni visive risultano più complesse, sia perché sono ispirate ad un paesaggio urbano di madrepatria scarsamente individuabile e senza specifiche connotazioni sul piano formale, sia per il prevalente interesse mercantile»<sup>98</sup>.

Al dominio veneziano sull'Adriatico e sull'Egeo Occidentale, Genova risponde con l'egemonia sul Tirreno, Egeo orientale e Mar Nero. In particolare è in Sicilia –soprattutto a Siracusa- che il movimento commerciale ligure acquista una eccezionale intensità e l'isola intera appare come una colonia di sfruttamento genovese<sup>99</sup>. Nel 1217 è ancora una volta l'intervento della Chiesa a influenzare la politica di Genova quando, a seguito dell'intervento di papa Onorio III che voleva riunire le forze marine per una nuova crociata, venne firmata la pace con Pisa e, l'anno successivo, con Venezia. Le Repubbliche erano unite, mosse dal mondo ecclesiastico. Nel 1231 Genova intervenne anche nella guerra musulmana tra il sultano almohade del Marocco, Abu-l-Ala Idris al-Ma'mun, e l'emiro di Murcia, Abu-Abd-Allah Muhammad ibn Yusuf ben Hud al-Mutawakkil, in soccorso del primo. La crescente importanza del Marocco e della costa Nord-africana in generale –dalla quale i mercanti liguri esportavano verso l'Europa pelli, grano, lana ed oro- aveva spinto i genovesi ad inviare una ingente flotta di 10 galee e 5 unità minori, che ebbe un'importanza decisiva nel sostenere la guarnigione marocchina

---

<sup>97</sup> *Ivi*, pp. 57-60.

<sup>98</sup> AIRALDI, *Genova e la Liguria...*, cit., p.55.

<sup>99</sup> VITALE, *Breviario...*, cit., p. 61.

che presidiava la città di Ceuta, uno dei principali empori del commercio genovese in Africa Settentrionale, consentendole di resistere vittoriosamente alle forze nemiche<sup>100</sup>.

Sul fronte italiano il labile equilibrio di pace con Pisa e Venezia venne mantenuto per poco tempo e, alla fine del secolo XIII, tornano ad accendersi gli attriti con le due città marittime rivali. Dopo la battaglia della Meloria –che vide, ancora una volta, Genova vittoriosa- Pisa venne attaccata, ed il suo porto, distrutto dai liguri, che arrivarono ad avere ormai il controllo incondizionato su Corsica e Nord della Sardegna. Per quanto riguarda Venezia, poi, il sostegno genovese all'Impero Bizantino, andò di contro con il saccheggio di Bisanzio da parte dei crociati e, guidato dai veneziani, durante la quarta crociata. Nel 1298 nella battaglia di Curzola ci fu uno scontro diretto ma nessuna delle due città prevalse sull'altra. In ogni caso, dopo la pace di Torino del 1381 –che sanciva la fine della guerra di Chioggia iniziata nel 1378- Genova e Venezia non entrarono mai più in conflitti significativi. Il 23 dicembre 1339 venne acclamato Doge Simone Boccanegra. L'ordinamento costituzionale del tempo contemplava anche un consiglio di giudici anziani che potevano, a maggioranza, attribuire al Doge tutti i poteri. A differenza dei Diarchi, dunque, l'autorità dogale non era stata posta al di fuori di ogni vincolo e controllo. Durante l'età di Boccanegra si mantenne una certa pace con i popoli vicini, vennero stretti accordi con Pisa e Venezia, la città partecipò attivamente alla difesa del regno di Castiglia ed alla liberazione di Algeciras.

Se la politica estera, dunque, visse momenti positivi durante l'amministrazione del Doge, maggiori problemi si presentarono all'interno. Nel secolo XIV la vita interna genovese si fece, infatti, sempre più tumultuosa; ed i rappresentanti della vecchia nobiltà cercarono di ritornare per via indiretta al potere, scatenando nuove contese. Boccanegra propose inutilmente un accordo affinché questi potessero partecipare al governo ma nel 1344 abdicò, rimettendo ancora una volta in discussione la stabilità della Repubblica. Molti altri dogi si alternarono<sup>101</sup>, mentre la città –e l'Europa- doveva fare i conti con due evidenti ed importanti fattori destabilizzanti: lo scisma d'Occidente –durante il quale capoluogo ligure si sarebbe schierato con Urbano VI, contro l'antipapa Clemente VII- e il rinnovato interesse della Francia nei confronti della città costiera. Tra il 1396 e il 1409 divenne Signore di Genova Carlo VI di Francia. Sotto il suo dominio si progettarono grandi opere pubbliche e nuove spedizioni di guerra, ma la città non disponeva di rendite

---

<sup>100</sup> BASSO, «Tra crociata e commercio...», *cit.* pp. 33 -34.

<sup>101</sup> VITALE, *Breviario...*, *cit.*, pp. 144-147.

sufficienti per sostenere le spese; nacque, così, l'idea del prestito dei privati che si organizzarono in vere e proprie società per azioni.

Venne creato un sistema bancario detto Compere –poi Banco- di San Giorgio, e tutti i prestiti vennero riuniti in un solo debito pubblico, amministrato da funzionari eletti<sup>102</sup>. Sul finire del secolo XIV Genova era diventata un riferimento internazionale, non solo grazie alle sue colonie d'oltre mare, ma soprattutto per l'amministrazione finanziaria in crescita, per mezzo della quale la città riuscì a finanziare rivoluzionarie spedizioni esplorative, a costruire imbarcazioni e strumenti di navigazione da vendere ad altri Paesi ed a preparare uomini abili nell'arte della guerra, oltre che del commercio.

Il secolo XV vide, poi, il ritorno di Marchesi e Dogi, con i quali proseguirono le guerre di conquista e di mantenimento delle colonie. Dopo la seconda signoria sforzesca sotto Ludovico il Moro, nel 1499 tornò il dominio francese con Luigi XII che, conquistato il ducato di Milano, diventò Signore di Genova. Sotto la sua amministrazione l'attività economica si spostò verso Occidente, e la Repubblica si specializzò sempre di più nell'intermediazione finanziaria, conquistando un'assoluta preminenza anche sul vicino Regno di Spagna. La città si stava preparando a vivere il glorioso secolo XVI -*Siglo de los Genoveses* (tra il 1528 e il 1627)<sup>103</sup> - con Andrea Doria e Carlo V.

L'insediamento genovese si colora ogni volta di accenti differenti, sicchè il discorso, che, in linea di fondo, rivela la sua continuità, si presenta con accenti particolari e come tale deve essere studiato quando si voglia aggiungere un tassello in più ad uno spaccato particolare di questa composizione. Siano o no di diretto dominio, gl'insediamenti hanno un loro sostanziale valore come centro d'investimenti, al quale si lega spesso, ma con sfumature diverse a seconda del luogo, quell'idea di monopolio che anche fa parte del progetto economico genovese. Ed è monopolio di alcune tecniche -comprese quelle finanziarie- più che monopolio di uomini e di terre<sup>104</sup>.

Una politica che non ha paura del cambiamento ma lotta per raggiungere i propri obiettivi ed accetta la mutabilità delle cose, senza fossilizzarsi sulla tradizione locale. Una politica che non cerca di imporre la propria autorità sulle terre conquistate ma creare i presupposti per fiorenti attività commerciali, coltivando con le classi dirigenti locali rapporti reciprocamente vantaggiosi. Petti Balbi parla di «abile ed opportunistica politica del Comune» che asseconda il dinamismo commerciale dei cittadini verso il mondo mussulmano con cui avvia precarie relazioni. Nonostante il clima di perenne conflittualità

---

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>103</sup> «Il predominio economico dei genovesi nella monarchia spagnola», in *Giornale storico e letterario della Liguria*, XII, fasc. II, 1936, pp. 65-74.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 7.

e di reciproci sospetti con le potenze islamiche si instaurano rapporti formalizzati in cui, oltre i soggetti istituzionali, sovrani e città marittime entrano in gioco i mercanti che si rapportano direttamente con i poteri locali<sup>105</sup>.

Anticipando quello che sarebbe avvenuto in Italia nel secolo XIV, si può dire che i genovesi hanno vissuto nel secolo XIII un loro primo Rinascimento, caratterizzato dallo sviluppo di quell'esuberante individualismo a cui si è già accennato. Un'arma a doppio taglio però, quella dell'iniziativa privata, che, se da un lato ha aiutato la crescita della città, dall'altro ha acuito il potere dei singoli e le ambiziose aspirazioni, insinuando ragioni di lotte anche tra coloro che prima erano rimasti uniti<sup>106</sup>. Grazie a questo caratterizzante dualismo Epstein sostiene che Genova possa essere considerata la prima moderna città in Europa, perché il suo autogoverno aveva favorito un raro livello di indipendenza sia dal Sacro Romano Impero sia dalla sfera di influenza di una potente aristocrazia feudale nelle terre ricche a Nord, in particolare a Milano<sup>107</sup>.

Per descrivere il comportamento della Genova medievale lo studioso propone un'attenta analisi sull'economia della città, individuandone quattro elementi fondamentali che la definivano e che nelle pagine precedenti sono già in parte emersi come caratterizzanti: 1) i genovesi continuavano senza sosta ad incrementare il volume dei loro commerci, sprezzanti del pericolo e pronti ad affrontare a testa alta nuovi nemici sconosciuti; 2) i singoli mercanti non erano specializzati in un'attività specifica ma operavano su più larga scala, il che consentiva loro di non essere vincolati ad un particolare bene o mercato; 3) avvalendosi di sofisticati sistemi notariali i genovesi riuscivano a mantenere prezzi bassi e competitivi, grazie anche ai contenuti costi di trasporto; 4) la città godeva di un elevato livello di fiducia che garantiva dei buoni scambi commerciali con i Paesi vicini e lontani, con i quali il capoluogo ligure intesseva profondi legami, anche di sangue oltre che economici<sup>108</sup>. Osserva ancora Airaldi che

L'esiguità numerica dei genovesi in rapporto alle altre etnie in sedi così lontane [: le colonie] impedisce per lo più l'attuazione d'una politica di forza [...]. Oltre a seguire talvolta indirizzi politici divergenti da quelli della madrepatria, i «coloniali» scelgono, a seconda delle esigenze della sede, un gruppo su cui appoggiarsi, [...] in una tolleranza

---

<sup>105</sup> Giovanna PETTI BALBI, "Genova e il Mediterraneo occidentale", in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova*, Atti del convegno di studi, Genova 24-26 settembre 2001, Genova 2002, pp. 503-526, in particolare p. 508.

<sup>106</sup> VITALE, *Breviario...*, cit., vol. I, p. 97.

<sup>107</sup> EPSTEIN, *Genoa...*, cit., p. 20.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 62.

civile, economica e religiosa che è la conseguenza di un rispetto necessario, e non tanto, invece, una questione di apertura mentale<sup>109</sup>.

Altri elementi chiave individuabili con una certa evidenza nella storia della Repubblica e che la storica mette in evidenza sono: il persistente modulo espansionistico al quale la capitale non ha mai rinunciato, e che segue una tendenza a doppio binario mare-terra che ha permesso ai genovesi di differenziare i commerci -senza rinunciare *a priori* ad alcuna tipologia di traffico che si prospettava-, e di impegnare risorse fisiche ed intellettuali in diversi ambiti evitando una settorializzazione di merci e tecniche; la tendenza occidentalizzante dei traffici; l'abilità di adattarsi ed innovarsi costantemente dinnanzi alle novità, non solo sotto il punto di vista tecnico ma anche -come si evince dalle parole di Airaldi citate precedentemente- su quello culturale; la capacità di dare il via e di portare avanti una rivoluzione commerciale completa, lasciando spazio all'iniziativa privata senza rinunciare agli investimenti, spesso lontani e rischiosi. In una frase, «l'umanesimo praticamente vissuto e l'individualismo imperante richiederebbero [...] un rafforzamento di forme politiche e, di fatto, un irrigidimento delle strutture»<sup>110</sup>. Ed ecco che la tendenza alla crescita ed all'espansione ha riflettuto i suoi effetti in ogni ambito della società, dando il via ad un progetto economico con il quale Genova si è resa modello esemplare nell'«istanza globale che domina la vicenda millenaria dei genovesi e dei liguri e che plasma i “caratteri originali” della loro storia su un singolare impasto di stilemi arcaici e di insospette modernità»<sup>111</sup>.

La forza della Genova bassomedievale sta anche nella radicata azione collettiva fatta, però, di iniziative private, che si associano ad una senza dubbio lungimirante cultura economica ed alla continua espansione. Il fatto che il popolo si sentisse maggiormente coinvolto nelle decisioni pubbliche ha sicuramente favorito ed agevolato la profonda e rapida crescita, sebbene spesso proprio la partecipazione attiva abbia rappresentato motivi di lotta -anche aspra- dai quali, però la città è uscita vittoriosa -per lo meno sul lungo termine. Nonostante il relativo isolamento geografico determinato da un territorio aspro, il capoluogo ligure è riuscito a reinventarsi, ad adattarsi alle nuove situazioni ed ai nuovi mercati, trasformandosi nell'esempio perfetto del centro che si urbanizza e si apre al mondo, e divenendo un modello da esportare e a cui mirare.

---

<sup>109</sup> Gabriella AIRALDI, *Genova e la Liguria nel Medioevo*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2007, pp. 19-20.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>111</sup> *Ivi*, in frontespizio di prima di copertina.

### 1.3.2 Siviglia e il Guadalquivir

Rimasta coperta dalle acque fino all'anno 1000 a. C., Siviglia è sempre stata una città facilmente accessibile via terra, grazie ad importanti arterie che la collegavano ad Algeciras, Cordova, Niebla e Tejada. In origine, la regione che oggi occupa la depressione del Guadalquivir era parte di un mare -il Tetys- che separava due massicci, corrispondenti all'attuale Maseta Central e al Bético-Rifeño<sup>112</sup>. La presenza di grandi uliveti, vigneti e frutteti avevano da sempre dato un senso di stabilità e di benessere che avrebbero aiutato a superare le distruzioni della conquista e della riconquista che hanno segnato la storia di Siviglia<sup>113</sup>.

Si può dire che la storia antica di Siviglia abbia avuto inizio nel secolo VIII a. C., quando i Tartessi si insediarono nella zona, intessendo rapporti commerciali con Fenici e Greci e diffondendo la loro cultura in tutto il Sud della Spagna. Nel secolo III a. C. fu occupata dai cartaginesi che, sconfitti dai romani dopo la seconda guerra punica, dovettero abbandonare la zona, mentre nel 206 a. C., dopo aver sbaragliato le forze di Asdrubale, Scipione l'Africano vi fondò Italica, a pochi chilometri dalla capitale dei Tartessi, Ispal, ribattezzata poi Hispalis e successivamente trasformata, da Giulio Cesare, in una sontuosa colonia. Durante la crisi dell'impero Romano la zona subì numerose invasioni e, nel 426, le truppe vandale di Gunderico entrarono in città e la saccheggiarono. Tra i secoli VI e VII la cittadina, in mano ai Visigoti, tornò ad essere importante centro culturale e crocevia di popoli.

Il Medioevo fu un periodo notoriamente critico in ogni luogo del Vecchio Continente, e certo Siviglia non fece eccezione. Sotto la dominazione araba la città venne rinominata Ishbiliya e nominata capitale del regno nel 1147, mentre il fiume -chiamato Baetis fin dalle sue origini- prese il nome di wa-di al-Kabir e, successivamente, Guadalquivir. Nel secolo XII Siviglia cambiò completamente volto. Fomentate da Abu Ya'qub Yusuf, figlio del sultano al-Mu'min, furono molte le opere realizzate e progettate in quegli anni. A quest'epoca risalgono un nuovo ponte sul Guadalquivir, il rinforzo degli argini per proteggere la città dalle inondazioni, l'istituzione un nuovo grande acquedotto, la costruzione di palazzi e giardini anche al di fuori delle mura di Siviglia e la progettazione della più grande moschea di al-Andalus, ancora oggi parte del campanile

---

<sup>112</sup> Lluís SOLÉ SABARÍS, *España. Geografía Física. Tomo I de la Geografía de España y Portugal*, dirigida por Manuel de Terán, Barcelona, Montaner y Simón, 1952, p. 32.

<sup>113</sup> Julio GONZÁLEZ, *Repartimiento de Sevilla*, Siviglia, CSIC, 1951, vol. I, p. 441.



della Giralda della Cattedrale<sup>114</sup>. L'inclusione della moschea nella città si deve al successore di Yusuf, al-Mensur, che ordinò la creazione di un'ampia *alcacería*, mentre è del 1227, ad opera del califfo Abu L'Ulla-al-Ma'mun, la costruzione dell'iconica *Torre del Oro* sulle rive del fiume d'oro di Siviglia. Osserva José Sánchez Herrero che

el entramado urbano estuvo formado por calles, barrios, zocos, mercadillos, alcaicerías y alhóndigas. Dos calles anchas, las principales, y las demás estrechas. Calles terrazas, lodazales en invierno y fuentes de polvoreras en verano. Los barrios estaban situados dentro y fuera de la ciudad. Barrio de los alfareros, de los carniceros, Tiryana, Benaliofar y Maqarana. Zocos y calles de los especieros, pañeros, curtidores, etc. Mercadillos como el de la Aznaica. Dos alcaicerías, donde se podía comprar de todo; la vieja, o de la loza, y la nueva o de la seda; junto a las dos mezcuitas. Varias alhóndigas, que servían de almacén, posada o lugar de venta<sup>115</sup>.

Il Guadalquivir rappresentò per Siviglia una enorme ricchezza. Attraverso il fiume era possibile controllare i flussi mercantili con il Nord Africa, con il Sudan, con diverse città italiane e con quelle delle coste atlantiche dell'Europa settentrionale. Da centro regolatore degli scambi europei insieme ad altre città mediterranee –Venezia, Firenze, Genova, Napoli, Barcellona, Valenza-, infatti, Siviglia entrò presto a far parte della rete atlantica, insieme a città chiave come Lisbona, Bordeaux e Londra, aprendosi anche a nuove rotte ed iniziando, già in epoca romana, a costruire la fama che nel Cinquecento avrebbe trovato espressione nella Siviglia “capitale dell'oro”. Se è vero che i romani iniziarono a costruire la grandezza della capitale andalusa, è altrettanto vero che l'influenza araba nella città era particolarmente sentita, con forti tracce nell'arte, nella letteratura, nella politica e nella scienza. La forte imposizione religiosa e culturale sulla regione avrebbe portato -a partire dal 1193, con il califfato di Abu Hafs Ya'qub- la cultura araba ad entrare in un primo periodo di decadenza<sup>116</sup>.

Nel corso del secolo XII in Spagna si osservò una relativamente diffusa pace tra cristiani e musulmani, mentre sentori di un conflitto più grande cominciarono a presentarsi quando la dinastia degli almoravidi –la cui capitale era Cordova- aveva iniziato a crescere fino a sconfiggere alcuni regni già indipendenti, mentre in Marocco erano stati sconfitti da Abdel-Mumin, discepolo del profeta Muhammad ibn Tūmart, che aveva dedicato la sua vita alla riconversione dei musulmani alla purità. Gli “Unitari” – questo il nome dei convertiti- erano arrivati in Spagna nel 1146, e nel 1172 avevano già

---

<sup>114</sup> José SÁNCHEZ HERRERO, “La Sevilla musulmana”, *Sevilla y América*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 36-39.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 40.

il completo controllo su tutto il Nord Africa e la Spagna musulmana. Alla fine del secolo XII erano diventati una potenza militare e politica che rappresentava una vera minaccia per i regni cristiani<sup>117</sup>. Il 18 luglio 1196 i castigliani subirono una terribile sconfitta nella battaglia di Alarcos, nella quale –stando alle cronache del tempo- morirono 25.000 spagnoli. Durante l'ultimo quarto del secolo XII, Alfonso VIII aveva rinvigorito la forza della Castiglia, sopprimendo le ambizioni di fazioni nobili come, per esempio, quelle tra le famiglie rivali Lara e Castro. Grazie alla collaborazione con gli ordini monastici e militari di nuova formazione -Calatrava, Santiago e Alcántara- Alfonso fu in grado di iniziare un percorso di costante crescita nei territori musulmani<sup>118</sup>. All'inizio del secolo XIII, nonostante una tregua tra Alfonso VIII ed il successore di Abu Ya'cub, Mohammed al Nazir, avevano iniziato a riorganizzarsi le grandi forze militari. I regni cristiani avevano trovato un grande alleato in papa Benedetto III, che aveva viaggiato in tutta l'Europa Occidentale annunciando una nuova crociata da combattere nella penisola. Sarebbero stati coinvolti 60.000 cavalieri, riunitisi a Toledo nel 1212, anche se è probabile che il numero fosse doppio se non triplo, poiché ogni cavaliere aveva al suo seguito altri uomini<sup>119</sup>.

Qualche giorno dopo centinaia di migliaia di uomini si trovarono a combattere a Las Navas de Tolosa: il 16 luglio 1212 una coalizione di truppe cristiane, capeggiate da Alfonso VIII di Castiglia, Pedro il Cattolico e Sancho VII di Navarra, sconfisse il grande esercito moro. Nelle parole di Martín Alvira Cabrel, «la frontera islámica dejó de ser un espacio amenazado para convertirse en un camino abierto a nuevas conquistas»<sup>120</sup>. La dinastia almohade aveva cominciato a perdere il controllo di al-Andalus che iniziava a liberarsi della pressione araba. Nel 1248, dopo due anni di assedio, il re Ferdinando III di Castiglia riuscì a liberare Siviglia dai musulmani, molte moschee vennero riconvertite in chiese cristiane e la corte del Regno di Castiglia venne sposata nell'Alcazar, la fortezza araba.

Dopo la *Reconquista* le forze cristiane sentivano forte la necessità di creare una più stabile strategia politica e sociale per gettare le basi di un insediamento permanente nella regione. Fernando III aveva grandi ambizioni soprattutto per Siviglia che, scrive Miguel

---

<sup>117</sup> Fletcher PRATT, "Las Navas de Tolosa and Why the Americas were Conquered", in *The Battles that Changed History*, Mineola, New York, Dover Publication, 2000, p. 94.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>120</sup> Martín Alvira CABREL, *Muret 1213. La batalla decisiva de la cruzada contra los cátaros*, Barcelona, Ariel, 2008, p. 49.

Ángel Ladero Quesada, era «una gran ciudad, con buen gobierno local y organización eclesiástica, directamente ligada a la Corona»<sup>121</sup>. Per raggiungere il suo obiettivo la Corte avrebbe avuto bisogno di coinvolgere un maggior numero di cittadini, facendoli sentire parte integrante della città e cercando quel sentimento patriottico difficilmente costruibile *ex novo*. Nel 1253 era stato nominato un comitato che avrebbe dovuto lavorare sul *Repartimiento* dei beni e degli immobili di Siviglia, mentre nel 1255-57 e 1263 ci furono alcune riforme per riattribuzioni di beni non correttamente gestiti. Ulteriori modifiche si sarebbero apportate tra il 1275 e il 1280, anche se l'edizione firmata da Julio González – il quale, tuttavia, sostiene che l'originale *Libro del Repartimiento* fosse stato compilato tra il 1253 ed il 1260<sup>122</sup> - contiene un prologo firmato a Siviglia in data 1 maggio 1253<sup>123</sup>. Nel suo fondamentale studio, González ha stabilito che il manoscritto raccoglieva copie di documenti redatti dalla cancelleria reale così come altri scritti probabilmente dagli stessi *partidores*<sup>124</sup>. Il *Repartimiento* dei beni avveniva in due modalità, attraverso il *donadío* o l'*heredamiento*. Nel primo caso si trattava di una donazione diretta di ampi terreni destinati a produzioni agricole intensive che il re concedeva a nobili e clero.

El donadío era a menudo extenso y variado en su composición: casas, *tierras calmas*, cerealeras, olivar, viñedo, huerta, molinos y otros instrumentos de producción agraria; un tipo de propiedad, en suma, llamado a ser explotado desde un primer momento por manos que no serían las del dueño y capaz de generar formas de relación señorial bajo determinadas circunstancias, sobre todo si se acumulaban varios en la misma persona o institución<sup>125</sup>.

Nel secondo caso, invece, si trattava di donazioni rivolte a coloro che avrebbero fisicamente occupato il territorio e «constaban siempre de casa, tierra cerealera y olivar; viña y huerta, al ser muy escasas, sólo correspondieron a alguna categoría superior de repobladores»<sup>126</sup>. Tra questi ultimi si distinguevano tre gruppi sociali: *caballeros de linaje*, *caballeros simples* e *peones*. I primi «fueron el núcleo principal de una especie de nobleza urbana establecida por ley en Sevilla como en las demás ciudades de la Baja Andalucía repobladas por estos años, y la demostración más relevante de cómo los repartimientos introdujeron, desde el comienzo, unas distinciones sociales entre los pobladores basadas en la capacidad militar, en la sangre o en ambas cosas a la vez, pero

---

<sup>121</sup> Miguel Ángel LADERO QUESADA, *La ciudad medieval (1248-1492)*, Siviglia, Universidad de Sevilla, 1989, pp. 19-20.

<sup>122</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, cit., vol. I, p. 143.

<sup>123</sup> LADERO QUESADA, *La ciudad medieval...*, cit., p. 21.

<sup>124</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, cit., vol. I, pp. 142-143.

<sup>125</sup> LADERO QUESADA, *La ciudad medieval...*, cit., p. 23.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

en todo caso acordes con las ideas de la época»; i secondi possedevano un cavallo; i terzi erano nobili che avevano viaggiato a piedi per compiere il servizio militare richiesto<sup>127</sup>.

Nel secolo XIII la popolazione aveva raggiunto circa i 65.000 abitanti, ai quali si aggiungevano i circa 15.000 nelle città limitrofe. L'economia, intimamente legata alla straordinaria fertilità della campagna circostante, aveva vissuto già nel secolo X una profonda rivoluzione agricola che avrebbe aiutato la città ad aprirsi al mondo. Le montagne del Nord, ricche di boschi di querce, erano note anche per la produzione di miele, mentre tradizionale era l'allevamento dei cavalli, insieme alla caccia ed alla pesca. Al-Andalus ospitava, inoltre, miniere di argento e cave di marmo che offrivano lavoro e ricchezza. Tutti questi beni e mezzi avevano incoraggiato l'industria locale, soprattutto quella tessile, ceramica, edile –molto diffusa era la produzione di mattoni-, del vetro, della pelletteria, della carta e della pergamena<sup>128</sup>.

Se durante il dominio arabo l'eccessivo controllo del potere può non aver favorito lo sviluppo della città, alla fine del Medioevo la città e la terra di Siviglia si adattarono alle eccellenti prospettive economiche che la situazione privilegiata le offriva, dando un nuovo impulso al capitalismo mercantile. Come scrive Enrique Otte che «nunca como por entonces la ciudad intentó consolidar una actividad industrial y manufacturera acorde con las posibilidades de la época, organizada a partir de oficios, que se ocupaban de las manufacturas vinculadas a la actividad portuaria»<sup>129</sup>. Sebbene gli arabi avessero lasciato una impronta indelebile sul territorio andaluso, è solo nell'epoca dei Re Cattolici che Siviglia raggiunse il suo apogeo; in particolare, nel 1503, sul modello delle portoghesi *Casa de Guinea* e *Casa de la India*, venne istituita la *Casa de Contratación*: un istituto che, con le prime ordinanze approvate dai monarchi grazie anche al lavoro di una schiera di ufficiali che oggi definiremmo funzionari, regolava i commerci internazionali. Alla fine del secolo XV e inizio del successivo, Siviglia non godeva più dell'importanza di un tempo<sup>130</sup> ma, per oltre due secoli, rimase centro amministrativo e finanziario della Castiglia fino a quando, nel 1717, l'organismo di controllo venne trasferito a Cadice<sup>131</sup>.

È indubbio che essere l'unico porto dell'entroterra peninsulare portasse a Siviglia enormi benefici, consentendo una crescita straordinaria ed una grande ricchezza culturale,

---

<sup>127</sup> *Ivi*, pp. 24-25.

<sup>128</sup> SÁNCHEZ HERRERO, "La Sevilla musulmana...", *cit.*, p. 39.

<sup>129</sup> Enrique OTTE, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Siviglia, Fundación el Monte, 1996, p. 12.

<sup>130</sup> Pablo E. PÉREZ-MALLAÍNA, «Auge y decadencia del puerto de Sevilla como cabecera de las rutas indianas», in *Ports d'Amérique*, I/LIX, 1997, pp. 15-39, in particolare p.15.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. XIX.

oltre che economica. Poter percorrere circa 80 chilometri sull'acqua, evitando le insidie della strada e gli assalti alle carrozze, era un indiscutibile vantaggio. Gli aspetti negativi, tuttavia, non mancavano, e furono causa del conseguente declino del porto di Siviglia e del decentramento dell'attività economica: l'alveo, spesso irregolare, in alcuni tratti rendeva la navigazione meno lineare e più complicata; la portata del fiume era assai variabile, condizionata dalle stagioni e dai netti contrasti climatici tipici della regione; la scarsità e, in taluni casi, la completa assenza di dighe che potessero regolarne il flusso non consentiva una percorrenza equilibrata; la particolarità di un territorio argilloso e fangoso che, nei momenti di piogge abbondanti ed acqua alta, ricopriva il territorio circostante fagocitando ciò che incontrava non permetteva la stabilizzazione del commercio<sup>132</sup>. I tanti elementi ostativi rappresentarono –come sempre accade– una importante opportunità di crescita per Siviglia. L'articolo di Eduardo Aznar –nel quale si analizzano le imbarcazioni sivigliane– si apre proprio con l'osservazione su come lo studio della navigazione medievale nel Guadalquivir si sia concentrato principalmente sulle difficoltà di trasporto che presentava il fiume e che avrebbero costretto alcune imbarcazioni a fermarsi a Sanlúcar o Cadice, le quali si sarebbero convertite in vere e proprie città di “anteporti” di Siviglia<sup>133</sup>.

Il Guadalquivir ha giocato, dunque, un ruolo decisamente fondamentale nella storia di Siviglia, della Spagna e dell'Europa intera, favorendo la diffusione della conoscenza, oltre che dei beni di consumo. Sulle sue acque si sono mossi commercianti provenienti da ogni parte delle terre conosciute, arricchendo la città non solo dal punto di vista economico ma anche culturale. Migliaia di uomini, infatti, approdarono nel cuore della Spagna portando con sé nuovi usi e costumi e rendendo la città cosmopolita. E tra questi vi fu anche Francisco Imperial, del cui arrivo a Siviglia si discuterà più avanti.

Con parole efficaci, nel suo lavoro dedicato al Guadalquivir, Paul Gwynne scrive che «el río determina el destino de una raza con más fuerza que ningún otro tipo de accidente sobre la superficie de la tierra»<sup>134</sup>. A differenza di Genova –che si proiettava prevalentemente verso il bacino del Mediterraneo proponendo nuovi sistemi economici e colonizzando, come si è visto, l'intero Tirreno– la capitale andalusa ha potuto contare

---

<sup>132</sup> Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, «Sevilla a comienzos del siglo XVI», in *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*, Antonio ACOSTA RODRÍGUEZ, Adolfo GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Enriqueta Viva VILAR RODRÍGUEZ (edd.), Siviglia, CSIC, 2004, pp. 3-16.

<sup>133</sup> «Barcos y Barqueros de Sevilla», in *Historia. Instituciones. Documentos.*, XXI, 1994, pp. 1-12.

<sup>134</sup> Paul GWYNNE, *El Guadalquivir: su personalidad, sus gentes y su entorno*, Siviglia, Renacimiento, 2006, p. 37.

sulla ricchezza del suo territorio, sviluppandosi intorno ad una fertile pianura fluviale che ha sempre garantito una produttiva agricoltura, diventando un centro focale del commercio internazionale, e meta ambita da mercanti di tutta Europa. Già al tempo dei romani la regione fluviale veniva descritta come una «multitud de pueblos y villas [que] se repartían por toda la región, en una profusión tal como no ha vuelto a darse hasta hoy»<sup>135</sup>. Innovazioni agricole e lungimiranza negli affari hanno da sempre caratterizzato Siviglia, e crearono una straordinaria ricchezza, nonchè un modello da imitare e portare in tutto il resto della Spagna<sup>136</sup>.

La navigazione fluviale necessita certo di alcune condizioni che la rendano praticabile e, per lo meno inizialmente, è nelle tratte finali di estuari e delta che l'uomo dapprima tenta di avventurarsi, poiché le zone alte, caratterizzate da salti e dislivelli, renderebbero assai difficoltoso il viaggio di risalita. Per la guerra e per il commercio la possibilità di muoversi sull'acqua, evitando le insidie della strada, era un elemento decisivo poiché il trasporto di persone e merci era più veloce rispetto a quello terrestre e favoriva anche l'abbattimento dei costi<sup>137</sup>. Scrive Schulten che il Guadalquivir era il re dei fiumi spagnoli, paragonabile solo al Reno e, aggiunge Juan Eslava Galán, al Danubio, con il quale formava «el trio de los ríos culturales que configuran el devenir de Europa»<sup>138</sup>. Tale considerazione privilegiata non è dovuta alla loro lunghezza o capacità ma piuttosto al valore storico che hanno ricoperto nelle epoche antiche<sup>139</sup>.

I primi che presumibilmente solcarono le acque del Guadalquivir furono i fenici, intorno al 1000 a. C. che, alla ricerca di metalli, avrebbero risalito il fiume, ricco anche di metalli preziosi<sup>140</sup>. Del loro passaggio, tuttavia, non rimane traccia. Tra le fonti che riferiscono del Guadalquivir le più specifiche sono quelle classiche. A descrivere il territorio fertile fu Strabone (secolo I a. C.) che dedica il libro III della sua *Geografia* alla Penisola Iberica. Il volume è considerato un «tesoro inagotable para el conocimiento de

---

<sup>135</sup> Lorenzo ABAD CASAL, *El Guadalquivir, vía fluvial romana*, Siviglia, Diputación Provincial de Sevilla, 1975, p. 19.

<sup>136</sup> Antonio Collantes de Terán Sánchez evidenzia che la storiografia ha spesso considerato l'Andalusia come una terra di città, e ha visto in Siviglia il modello di riferimento per il resto della Spagna. Cfr. *La Andalucía de las ciudades*, in «Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval», N.º 16, 2009-2010, pp. 111-132.

<sup>137</sup> Genaro CHIC GARCÍA, *La navegación por el Guadalquivir entre Córdoba y Sevilla en época romana*, Écija, Editorial Gráfica Sol, 1990, pp. 13-14.

<sup>138</sup> *Viaje por el Guadalquivir y su historia*, La esfera de los libros, E-book, 2016, prologo.

<sup>139</sup> Adolf SCHULTEN, *Geografía y Etnografía de la Península Ibérica*, Madrid, CSIC, 1959-63, p. 47.

<sup>140</sup> Eslava GALÁN, *Viaje por...*, cit., capitolo 1.

nuestro más antiguo pasado»<sup>141</sup> nel quale l'autore riferisce dell'origine del nome del fiume, della nascita, della lunghezza, del corso e della foce<sup>142</sup>.

Dopo Strabone, è Plinio il Vecchio, nella sua *Naturalis Historia*, a parlare del prodigioso Guadalquivir. Roma dominava in Spagna già da due secoli, e la conoscenza geografica della regione Meridionale si era fatta più approfondita. Grazie a Strabone e Plinio sappiamo che il fiume era navigabile fino a Cordova, anche se il greco parla di una percorribilità fino a Castulo, il che ha generato alcune confusioni<sup>143</sup>. La conformazione del Guadalquivir era decisamente diversa rispetto ad oggi, e il fiume dava accesso anche a zone attualmente distanti dal suo corso<sup>144</sup>. Gli studiosi si sono interrogati a lungo sulla presenza o meno di elementi antropici sul Baetis. Enrique Melchor Gil, nel suo studio sul periodo medievale del fiume<sup>145</sup>, riassume le posizioni contrastanti di chi sostiene ci fossero dighe e chiuse costruite sul modello romano visibile sul Tevere e narrato da Plinio il Vecchio – tra questi si ricordano Bonsor<sup>146</sup>, Chic García<sup>147</sup> e Parodi Álvarez<sup>148</sup> - e chi invece -Sillières<sup>149</sup> e Remesal<sup>150</sup>- considera che in epoca romana le dighe non fossero necessarie, poiché il corretto corso del fiume era garantito da una adeguata manutenzione e dalla pulizia degli argini. In epoca medievale il rinominato wa-di al-Kabir continuò a portare ricchezza a Siviglia, utilizzato come principale via di comunicazione anche dagli arabi, che avevano firmato accordi commerciali, tra gli altri, con Pisa e Genova. Osserva ancora José Ramesal Rodríguez che

el papel rector del comercio fluvial en época medieval lo detentó Sevilla dado el desarrollo de su puerto abierto al tráfico marítimo-fluvial y la existencia de instituciones

---

<sup>141</sup> ABAD CASAL, *El Guadalquivir...*, cit., p. 39.

<sup>142</sup> *Della geografia di Strabone, Libri XVII volgarizzati da Francesco Ambrosoli*, Milano, 1832, vol. II, pp. 70 e segg.

<sup>143</sup> Piero BERNI MILLET, *Epigrafía anfórica de la Bética. Nuevas formas de análisis*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008 pp. 433-434.

<sup>144</sup> Il già citato Abad Casal dedica diverse pagine alla ricostruzione del percorso del Guadalquivir (pp. 40-56). Lo studio esaustivo più recente che affronta questo argomento è quello di Paul GWYNNE già citato (*El Guadalquivir...*).

<sup>145</sup> “La navegación por el Guadalquivir en época antigua y medieval”, in *Patrimonio Histórico Hidráulico de la Cuenca del Guadalquivir*, Madrid, 2002, pp. 319-347. In particolare pp. 323-325.

<sup>146</sup> George Eduardo BONSOR, *The archaeological expedition along the Guadalquivir, 1889-1901, (Hispanic notes & monographs; essays, studies, and brief biographies issued by the Hispanic society of America. [Catalogue series])*, New York, 1931, pp. 64-65.

<sup>147</sup> CHIC GARCÍA, *La navegación por el Guadalquivir...*, cit., pp. 29-42.

<sup>148</sup> Manuel J. PARODI ÁLVAREZ, *Ríos y lagunas de Hispania como vías de comunicación: la navegación interior en la Hispania romana*, Écija, Editorial Gráfica Sol, 2001, pp. 47-49.

<sup>149</sup> Pierre SILLIÈRES, *Les voies de communication de l'hispanie méridionale*, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1990, pp. 722-723.

<sup>150</sup> José REMESAL RODRÍGUEZ, *Reflejos económicos y sociales en la producción de ánforas olearias béticas*, Congreso Internacional “Producción y Comercio del Aceite en la Antigüedad, I, Madrid, 1980, pp. 131-154.

representativas de los barqueros que transportaban productos por el río, quienes tenían establecidos sus negocios en esta ciudad<sup>151</sup>.

Il grande sviluppo del commercio marittimo dell'Europa Occidentale avvenuto tra i secoli XIII e XV del quale anche Siviglia aveva beneficiato «tenía dentro de sí la semilla que acabaría por provocar la decadencia del puerto sobre el Guadalquivir»<sup>152</sup>. La volontà di ridurre i costi di trasporto condusse al continuo aumento della portata delle navi e, già alla fine del secolo XV, le grandi imbarcazioni provenienti dalle repubbliche italiane che trasportavano fino a 1.000 tonnellate di merci non riuscivano più a risalire il fiume. «Sevilla parecía tener los días contados como puerto de recalada del gran comercio transoceánico»<sup>153</sup>. Nelle pagine precedenti si è parlato di Siviglia come centro regolatore dei commerci internazionali a partire dal 1503. Ma se già alla fine del Quattrocento l'importanza del porto aveva iniziato a vacillare, per quale motivo i re cattolici scelsero la città per ricoprire questo importante ruolo? Ancora una volta per rispondere a questa domanda è necessario riferirsi a quanto avvenne in Castiglia nei secoli XIII e XIV quando la crisi dei poteri centrali e l'instabilità politica dinnanzi al regno di Granada fecero sì che buona parte dell'Andalusia cristiana si convertisse in patrimonio signorile. Dal canto suo Siviglia, invece, si mantenne fedele al re e contro le intromissioni della nuova nobiltà. Scrive Pérez-Mallaína che «Sevilla era una ciudad donde la autoridad del rey podía ejercerse sin las cortapisas del régimen señorial; en ella existía una burocracia de notable importancia y, además, desde su reconquista fue elegida por Fernando III como sede y origen de la naciente marina real castellana»<sup>154</sup>.

Tra i secoli XIII e XV il commercio sivigliano si basava sull'esportazione di alcune materie prime –cereali, olio, vino, lana, pelli...- che viaggiavano sul Guadalquivir<sup>155</sup>. In particolare era l'olio -trasportato in apposite anfore che esigevano anche la presenza di botteghe di esperti artigiani e, dunque, offrivano lavoro a diverse persone- il bene maggiormente in uscita da Siviglia. Il secondo prodotto più esportato erano i cereali, sebbene nei secoli XVI e XVII la crescita di Siviglia e la necessità di provvedere alla flotta in India provocarono una decisa inversione di rotta, con la necessità di importarli. Il vino andaluso arrivava fino in Irlanda, Bretagna e Normandia, la lana veniva esportata

---

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 338.

<sup>152</sup> PÉREZ-MALLAÍNA, “Auge y decadencia del puerto de Sevilla...”, *cit.*, p. 16.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> PÉREZ-MALLAÍNA, “Auge y decadencia del puerto de Sevilla...”, *cit.*, p. 18.

<sup>155</sup> Antonio COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, “De Betis a Guadalquivir: la victoria de Mercurio”, in *Itinerarios medievales e identidad hispánica: XXVII Semana de Estudios Medievales*, Estella 17 – 21 giugno 2000, 2001, pp. 159-188, in particolare p. 162.



soprattutto a Genova, così come il mercurio, il cui commercio nei secoli XIV e XV era in mano proprio ad una compagnia genovese<sup>156</sup>. I contatti con l'Atlantico settentrionale aprivano nuove possibilità di commercio e di mercato, poiché le merci del Nord che arrivavano in Andalusia non erano destinate al solo mercato Meridionale, ma arrivavano a diffondersi fino alla Castiglia più profonda o si dirigevano verso il Mediterraneo o l'Atlantico. Lo stesso avveniva per i prodotti in uscita da Siviglia, che potevano essere di varia provenienza. La presenza di molte merci diverse implicava anche una certa eterogeneità dei mercanti disposti tutti a fare dei rivali in affari degli ottimi alleati nella guerra contro pirati e corsari<sup>157</sup>. Il Guadalquivir rappresentava anche una drastica interruzione delle comunicazioni via terra. Vennero dunque costruiti ponti che permettessero il trasporto di beni e persone tra la Sierra Morena, la valle del Guadalquivir, la campagna e la costa. In epoca romana si contavano tre ponti levatoi –Cordova, Alcolea, Mengíbar- che però consentivano il passaggio delle barche tra i piedritti<sup>158</sup>, mentre a Siviglia il ponte venne costruito solo nel secolo XIX. A partire dall'epoca romana la comunicazione tra le due sponde del Guadalquivir avvenne con zattere tirate da corde<sup>159</sup>.

La zona portuaria di Siviglia era conosciuta come *compás de las naos* ed era sita nell'Arenal, dove si costruirono piattaforme pavimentate per il recupero delle merci e, accanto alla Cattedrale, un molo di legno che permetteva alle imbarcazioni cariche di pietre di attraccare e depositare il materiale necessario per la costruzione della chiesa, avvenuta negli anni Trenta del '400<sup>160</sup>. Tradizionalmente si è accettato che la navigazione commerciale sul Guadalquivir fosse finita nel secolo XV, anche se è possibile che il traffico mercantile sia stato mantenuto –seppure in forma diversa- anche in epoca moderna<sup>161</sup>. Se durante l'Alto Medioevo i monarchi avevano cercato di mantenere lo *status quo* concedendo carte e privilegi rispettando le antiche consuetudini, la nuova Corona di Castiglia iniziò a pensare alla realizzazione di grandi opere per facilitare la navigazione fluviale e Siviglia si trasformò da centro operativo ad eccellenza gestionale degli scambi internazionali.

---

<sup>156</sup> Antonio Miguel BERNAL, Antonio COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, “El puerto de Sevilla, de puerto fluvial medieval a centro portuario mundial (siglos XIV-XVII)”, in Simonetta Cavaciocchi (ed.) *I porti come impresa economica. Atti della “Diciannovesima Settimana di Studi” 2-6 maggio 1987*, Prato, 1988, pp. 810-818.

<sup>157</sup> Eduardo AZNAR VALLEJO, «Andalucía y el Atlántico norte a fines de la edad media», in *Historia. Instituciones. Documentos*, XXX, 2003, pp. 103-120, in particolare p. 103.

<sup>158</sup> GIL, “La navegación por el Guadalquivir...”, *cit.*, p. 328.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 341.

<sup>160</sup> BERNAL, COLLANTES, “El puerto de Sevilla, de puerto...”, *cit.*, p. 784.

<sup>161</sup> María Concepción LAGUNA RAMÍREZ, *El Guadalquivir y Córdoba en el antiguo régimen: navegación, conflictos sociales e infraestructura económica*, Universidad de Córdoba, 1997, pp. 45-51.

## 1.4 Genova nella *Reconquista* del Mediterraneo e nella conquista della Spagna

In precedenza, parlando della *Reconquista*, abbiamo visto come il termine si riconduca ad un'etichetta utilizzata –come spesso accade- solo in epoca successiva, da quella storiografia nazionalista che volle sottolineare la forza della risposta spagnola alla conquista araba dei territori cristiani. La *Reconquista* come la Crociata, in un processo che non fu solo iberico, ma che vide anche la forte partecipazione delle altre potenze cristiane e di tutti quei territori che videro nella guerra santa l'opportunità per espandere i propri domini ed i propri mercati. A tale richiamo non potevano rimanere indifferenti i genovesi, che si mossero in primo piano per portare a compimento la cacciata dei mori dal Mediterraneo, anche se non esitarono a scendere a patti con i nemici in nome di vantaggi economici e mercantili. Se dopo il 1453 l'Occidente si vide costretto ad abbandonare le mire e le rotte orientali, rivolgendo lo sguardo espansionistico verso l'Ovest, è bene ricordare che tale sguardo iniziò ad essere orientato verso la penisola iberica, da parte dei genovesi, già nel secolo X.

Come già emerso, il comune si trasformò presto in un modello di tecnica e di innovazione, un primo *made in Italy* vincente che avrebbe insegnato molto a tutti. La Repubblica non nascose mai il suo interesse verso la terra spagnola e, parlando della politica espansionistica di Genova, si è già accennato ai momenti di incontro e di scontro tra il capoluogo ligure e la penisola iberica che, in questa sezione, si presenteranno in modo più dettagliato, per poi focalizzarsi sulla presenza genovese sul Guadalquivir.

Dopo aver subito il saccheggio da parte delle forze islamiche nel 935, i genovesi avviarono un'opera di riorganizzazione del loro potenziale navale che, da una prima fase essenzialmente difensiva, li avrebbe ben presto condotti ad intraprendere, al fianco dei pisani, una decisa controffensiva mirata a rovesciare gli equilibri delle forze nel bacino Occidentale del Mediterraneo. L'obiettivo principale era il controllo dei commerci internazionali e per portare a compimento il progetto si rendeva necessario rivolgersi verso la Spagna e, dunque, sconfiggere gli arabi.

Alleati con i pisani, il primo grande scontro con i mori si verificò per allontanare le forze di Muyaḥid ben Abd-Allah al-Muwaffaq Bi-llah, re di Denia, dalle basi che avevano stabilito in Sardegna. A questo fece seguito, nell'arco di circa un secolo, tutta una serie

di incursioni in territori che, fino a quel momento, erano stati soggetti ad un controllo pressoché esclusivo da parte delle forze dell'Islam spagnolo e Nord-africano.

L'interesse per l'egemonia sul Mediterraneo e per la costa spagnola rimasero forti anche dopo la spedizione navale che, con l'aiuto dei pisani, i genovesi avevano lanciato contro Valenza e Tortosa nel 1092-1093, in aiuto di Alfonso di Castiglia. Le scarse notizie pervenuteci fanno pensare ad un fallimento dovuto agli screzi tra le due potenze marine italiane, concorde con il più classico dei *cliché*: l'odio di parte che ha la meglio sull'ideale della lotta». Le comuni ambizioni di espansione e di egemonia portarono presto Genova e Pisa a rompere il loro sodalizio. La prima significativa conseguenza di tale rottura fu la mancata partecipazione dei genovesi alla spedizione pisana contro le Baleari negli anni 1113-1115<sup>162</sup>.

Il 28 novembre 1127, a conclusione di un periodo di rapporti contrastati, venne stipulata tra Raimondo Berengario e il comune –rappresentato nell'occasione da Caffaro e Andaldo di Crispino- una importante convenzione con la quale il conte di Barcellona riprendeva i termini di un precedente accordo firmato nel 1116. Si tratta di un documento che probabilmente non fu mai ratificato dalle due parti e del quale possediamo sia versione preparatoria –redatta presso il conte- sia quella definitiva –siglata e approvata dalle due parti-<sup>163</sup>. Con questo si riconfermava la protezione che Berengario concedeva alle navi genovesi dirette ai porti della penisola iberica che avessero fatto scalo tra Nizza e Tortosa, definendo con maggiore precisione le questioni connesse ai dazi che avrebbero dovuto essere corrisposti e gli impegni relativi al trasporto di mercanti stranieri e alla tutela dei naufraghi<sup>164</sup>.

---

<sup>162</sup> BASSO, «Tra crociata e commercio...», *cit.*, pp. 25-26.

<sup>163</sup> *Archivo de la Corona de Aragón*, pergamino Ramón Berenguer III, extrainventario n. 2408; F. SOLDEVILA: *Història de Catalunya*, 2ª ed., 3 voll., Barcelona, Alpha, 1962-1963, I, p. 133; J. E. RUIZ DOMENEC: "Un tratado comercial entre Genova i Barcelona del siglo XII", in *Atti del I° Congresso storico Liguria-Catalogna, Bordighera*, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1974, pp. 151-160, appendice, doc. 1. BASSO, «Tra crociata e commercio...», *cit.*, p. 15.

<sup>164</sup> C. IMPERIALE DI SANT'ANGEL: *Codice di piombato della Repubblica di Genova*, 3 voll., Roma, Istituto Storico per il Medioevo, 1936-1942, I, doc. 46; J. E. RUIZ DOMENEC: "Un tratado" *cit.*, appendice, doc. 2. Il versamento di un "usatico" di dieci onces d'oro, equivalenti a circa 70 marabottini, da parte di ogni nave che avesse attraccato nei porti catalani o provenzali, previsto nel testo dell'accordo del 1116 e confermato nell'atto preparatorio del 1127, venne ridotto a soli 10 marabottini nel testo definitivo; cfr. G. PISTARINO, *La capitale* *cit.*, pp. 199-201. Sull'atteggiamento del conte, che nel 1116 aveva dovuto intervenire per mediare fra le parti dopo che un tumulto aveva provocato l'espulsione dei Genovesi da Barcellona e aveva effettuato le concessioni di cui si tratta anche per non entrare in un pericoloso contrasto con la città ligure in un momento politicamente assai delicato, cfr. J. R. JULIÀ VIÑAMATA: "La situazione politica nel Mediterraneo Occidentale all'epoca di Ramón Berenguer III: la spedizione a Maiorca, 1113-1115", in *Medioevo. Saggi e rassegne*, 16 (1992), pp. 41-84, in particolare pp. 47-70. BASSO, «Tra crociata e commercio...», *cit.*, p. 15.

Ancora prima di stipulare accordi con i regni iberici, come si è visto in apertura del capitolo, i genovesi si avvicinarono alla costa Meridionale della Francia, oggetto di forte interesse anche da parte di Barcellona. Lì, dopo il 1138, le principali città marittime occitaniche e provenzali vennero a trovarsi di fatto inserite nell'orbita politica del comune ligure in posizione di subalternità<sup>165</sup>.

Il sostegno concesso da Berengario III in virtù anche dell'appoggio politico e militare che il comune aveva offerto ai progetti di espansione anche della Casa di Barcellona, venne ampiamente utilizzato anche al fine di penetrare nella società locale di Narbona, dove già nel 1132 i genovesi avevano ottenuto la concessione di costruire un fondaco protetto da due torri fortificate<sup>166</sup>.

La successiva grande spedizione spagnola del 1147-1148 si configurò come «la più ambiziosa impresa oltremarina progettata dal Comune di Genova nel corso della prima metà del XII secolo»<sup>167</sup>, ed a questa Caffaro dedicò un volume a sè, proprio per la grandiosità che rappresentò<sup>168</sup>: assicurare ai genovesi delle basi lungo la costa iberica, collocate strategicamente sulla rotta verso il Maghreb. Caffaro, prima di parteciparvi, aveva preparato la spedizione mediante accordi con l'*imperator Hispaniarum* Alfonso VII di Castiglia e con il conte di Barcellona, Raimondo Berengario IV, con il proposito di fondare colonie commerciali in Occidente, simili a quelle in Terrasanta. Le truppe della prima spedizione del 1146 erano sbarcate a Minorca, costringendo l'emiro ad un ingente pagamento per ottenere l'armistizio, e l'anno successivo una più potente spedizione di 63 navi passò ancora da Minorca ed arrivò, in agosto, sotto le mura di Almeria.

Gli accordi stipulati nello stesso anno con Alfonso VII e Berengario prevedevano espressamente che, una volta compiuta la conquista di Almeria e Tortosa, i due principi avrebbero sancito la concessione di un terzo di ciascuna delle due città ai genovesi; inoltre i mercanti liguri avrebbero potuto commerciare liberamente nei due orti, abolendo le tassazioni precedentemente stabilite<sup>169</sup>.

Genova si stava avvicinando a Siviglia, il suo vero obiettivo commerciale. Alla gloria militare di molte spedizioni, tuttavia, non corrispose un utile adeguato e, se molti privati si arricchirono, il comune ne uscì in perdita, senza aver ricavato un bottino

---

<sup>165</sup> BASSO, «Tra crociata e commercio...», *cit.*, p. 27.

<sup>166</sup> *I libri Iurium della Repubblica di Genova, I/1*, doc. 46, BASSO, «Tra crociata e commercio...», *cit.*, p. 16.

<sup>167</sup> BASSO, «Tra crociata e commercio...», *cit.*, p. 27.

<sup>168</sup> «Ystoria captionis Almarie et Turtuose» in *Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori*, I, a cura di Luigi TOMMASO BELGRANO, Roma, Istituto Storico per il Medioevo, 1890, pp. 97-124.

<sup>169</sup> BASSO, «Tra crociata e commercio...», *cit.*, p. 17.

sufficiente nemmeno a compensare le spese per aver mantenuto tanto tempo la flotta lontata da casa. Ebbe inizio il contrasto tra la ricchezza dei singoli e le difficoltà finanziarie della repubblica, un aspetto dell'antagonismo tra stato e individuo che, inesistente nell'associazione comunale primitiva, si sviluppò poi rapidamente<sup>170</sup>.

Furono proprio le spedizioni in Spagna, sommatesi a quelle nel resto dell'Europa, a condurre Genova ad una grave crisi finanziaria protrattasi fino al 1154. I reggitori del Comune preferirono rinunciare -almeno inizialmente- all'idea di acquisire il controllo diretto di porti lungo la costa iberica, per affidarsi, piuttosto, all'azione diplomatica, seguendo quella che Giovanna Petti Balbi ha definito "politica del fondaco", praticata come strumento di penetrazione nelle varie realtà locali, mediante concessioni territoriali che non rimanessero sulla carta, ma venissero rapidamente attuate<sup>171</sup>.

Così gli anni a seguire furono sorprendentemente segnati dalla stipulazione di importanti accordi con i sovrani islamici della penisola, come quello firmato nel giugno 1149 dall'ambasciatore genovese Guglielmo Lusio con l'emiro di Valenza e Murcia, Abu-Abd-Allah Muhammad ibn Said ben Mardanish<sup>172</sup>.

Oltre che per i porti peninsulari, era evidente ed assai forte anche l'interesse della repubblica per quelli delle Baleari che, collocati nel cuore del Mediterraneo Occidentale, rappresentavano una base di appoggio di fondamentale importanza. Il loro controllo era ambito anche da Guglielmo II di Sicilia il quale, proprio per la conquista del regno balearico, aveva richiesto un appoggio navale genovese durante la prolungata sosta che la flotta normanna aveva effettuato nel porto della città ligure nel corso dell'inverno 1180<sup>173</sup>. In cambio dell'impegno genovese a tutelare i sudditi del re che si fossero trovati nel territorio del comune -e, cosa più importante, a non armare legni da guerra contro le Baleari- venne concessa protezione alle navi ed ai mercanti genovesi che si fossero trovate in tutte le isole dell'arcipelago. Fu inoltre prevista una specifica deroga allo *ius naufragii*, che garantiva un'ampia protezione per i naufraghi -e per coloro che fossero stati costretti ad attraccare in uno dei porti del regno- ai quali, inoltre, venne riconosciuto il diritto di poter recuperare tutti i beni di loro proprietà che fossero stati in grado di individuare.

---

<sup>170</sup> VITALE, *Breviario...*, cit., vol. I, pp. 34-35.

<sup>171</sup> Petti BALBI, "Genova e il Mediterraneo...", cit., pp. 517-518.

<sup>172</sup> David IGUAL LUIS, Germán NAVARRO ESPINACH, «Relazioni economiche tra Valenza e l'Italia nel basso medioevo», in *Medioevo. Saggi e Rassegne*, XX, 1995, pp. 61-97, in particolare pp. 63-66.

<sup>173</sup> Valeria POLONIO, "Da provincia a signora del mare. Secoli VI-XIII", in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di Dino Puncuh, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2003, pp. 111-231, in particolare p. 172

Nel 1188, con la firma di un trattato di pace ventennale con il re di Maiorca, Genova e l'arcipelago si scambiarono la promesse di reciproca salvezza dei loro sudditi; la protezione per le navi genovesi venne così estesa a tutte le rotte che venivano percorse in direzione della Spagna e del Maghreb, mentre a Maiorca i liguri ottennero anche la concessione di un fondaco completo di forno edificabile in un luogo di libera scelta, l'autorizzazione all'uso esclusivo di un bagno per un giorno di ogni settimana e, cosa assai importante, di una chiesa per l'esercizio del culto<sup>174</sup>. In questo modo i Genovesi riuscirono ad assicurarsi -nell'area compresa fra la Francia Meridionale e la Penisola Iberica- una posizione di assoluto predominio economico, di notevole prestigio politico e di spicco sociale, sia nell'ambito cristiano sia in quello islamico; una posizione che venne ulteriormente rafforzata dagli accordi con Alfonso II d'Aragona, che resero l'intera zona del delta del Rodano impraticabile per i Pisani<sup>175</sup>.

Se nel secolo XII l'attenzione di Genova era maggiormente rivolta al controllo della Provenza e delle Baleari, nel secolo successivo altre sfide e rinnovati assetti politico-economici avrebbero imposto un nuovo approccio della diplomazia genovese al mondo iberico. Nel corso del secolo XII il tema dominante delle relazioni diplomatiche genovesi con la Spagna -e soprattutto con Catalogna ed Aragona- era stato quello delle concorrenti mire di egemonia politica ed economica sul Mezzogiorno francese e del controllo delle rotte commerciali che collegavano l'Italia al Maghreb lungo le coste iberiche, e nel secolo XIII, come riporta Basso,

la progressiva trasformazione della situazione politica, militare ed economica dell'area portò ad un nuovo tipo di approccio, mirato soprattutto a garantire la presenza delle comunità mercantili genovesi nei punti cruciali del nuovo sistema economico che andava configurandosi nel bacino occidentale del Mediterraneo e, in prospettiva, lungo le coste europee dell'Atlantico<sup>176</sup>.

In questa nuova fase fu la Corona d'Aragona la principale interlocutrice del comune ligure, sempre attento a valutare con fermezza e lungimiranza possibili accordi con altri regni e, mentre la politica estera vedeva nuove lotte con Pisa e Venezia, oltre alla partecipazione a spedizioni navali in Africa, rimaneva forte l'interesse per Maiorca. Nella primavera del 1233 l'ambasciatore genovese Oberto della Volta si recò nell'isola per perfezionare gli accordi con i rappresentanti locali del potere regio e porre fine al lungo

---

<sup>174</sup> Documento custodito nell'Archivio Storico Multimediale del Mediterraneo, codice di identificazione UD06000047-00048, segnatura archivistica Archivio Segreto, 2737D, doc. II.

<sup>175</sup> BASSO, «Tra crociata e commercio...», *cit.*, p. 36.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 29.

strascico di violenze, dando inizio ad una pacifica convivenza nel Mediterraneo. «L'evidente interesse comune che in quel momento le parti avevano a cooperare portò tuttavia a superare gli ostacoli derivanti dalla situazione pregressa e spianò la via per la stipulazione di un trattato di amicizia<sup>177</sup>».

Gli equilibri marittimi sembravano grossomodo raggiunti, ma Genova non abbandonava la sua propensione all'espansionismo commerciale, soprattutto in direzione del Sud della Spagna dove l'Andalusia –assaporata, ma non ancora conquistata- rimaneva il vero obiettivo. Se già ai tempi dell'alleanza con Alfonso VII il Comune aveva sperato che la collaborazione con il sovrano castigliano avrebbe potuto consentire loro di insediarsi nei porti andalusi e, nel 1231, a sèguito dei contatti con gli Almohadi, è probabile che ci fossero stati nuovi accordi volti a tutelare la presenza dei mercanti genovesi a Siviglia, è certo che dopo la conquista della città da parte di Fernando III, i liguri si affrettarono a concludere con il re un accordo che permettesse loro di approfittare delle enormi possibilità offerte dal porto sul Guadalquivir<sup>178</sup>.

Il 29 gennaio del 1251 l'ambasciatore genovese Niccolò Calvo ottenne dal re un ampio quartiere di Siviglia che da allora sarebbe stato conosciuto come *Barrio Genové*, all'interno del quale i liguri avrebbero potuto liberamente costruire una chiesa, un forno, un bagno e tutte le case che desideravano, facendo eccezione solo per il fondaco destinato alla vendita del tonno e per alcune case oggetto di precedenti donazioni personali che, però, avrebbero però potuto essere vendute solo a genovesi<sup>179</sup>. A questo si aggiunsero anche delle agevolazioni finanziarie, quando il monarca «añadió seguridades de amparar y no ejercer represalias sobre el comercio genovés y estableció un régimen aduanero especial que reducía a la mitad de lo habitual (5% sobre las importaciones y 2,5% sobre las exportaciones los derechos de almojarifazgo»<sup>180</sup>.

Il 22 maggio successivo venne invece firmato un accordo con il quale il re concedeva ai mercanti genovesi attivi in Siviglia un loro statuto per l'esercizio del commercio, comprensivo di importanti esenzioni, un documento che non a caso venne successivamente trascritto all'inizio del *Libro dei privilegi* della nazione genovese<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>178</sup> *Ivi*, pp. 38-39.

<sup>179</sup> *I Libri Iurium della Repubblica di Genova*, I/4, a cura di S. DELLACASA, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 1998, doc. 795.

<sup>180</sup> LADERO QUESADA, *La ciudad medieval...*, cit., p.157.

<sup>181</sup> *Ivi*, doc. 721; *El libro de los privilegios de la nación genovesa*, a cura di I. GONZALES GALLEGU, in «Historia, instituciones, documentos», I, 1974, pp. 275-356, doc. 2.

Dopo i grandi vantaggi ottenuti, i rapporti commerciali con la Spagna ripresero con rinnovato slancio, e le concessioni date ai genovesi sarebbero state confermate ed ampliate anche successivamente, da Alfonso X. Il tono generalmente cordiale delle relazioni instaurate dai genovesi con tutti i regni iberici intorno alla metà del XIII secolo –compresa la Casa di Barcellona, rivale nella prima fase di conquista e ricerca egemonica nel Mediterraneo Occidentale- trova conferma anche nel fatto che, in occasione della grande crisi determinatasi con la cosiddetta Guerra di San Saba del 1256-1258 -che condusse all’espulsione della comunità genovese dal porto palestinese ad opera di una grande coalizione comprendente Pisani, Veneziani, Templari e Teutonici e sostenuta dalle stesse autorità regie- anche i membri della comunità catalana rimasero solidali con i genovesi<sup>182</sup>.

Molto attive erano anche le relazioni dei liguri con il litorale della Provenza, che videro una ripresa a sèguito del rinnovo degli accordi con Montpellier, Saint-Gilles, Aigues-Mortes e Marsiglia, attraverso i quali Genova riprendeva l’accerchiamento di Pisa<sup>183</sup>. In particolare ai liguri venne concesso lo spazio necessario per costruire trenta case e, cosa assai importante, l’esclusività del diritto di accesso dal mare, elemento che avrebbe assicurato una base importantissima per controllare il flusso commerciale lungo l’asse della Valle del Rodano, che collegava il Nord dell’Europa con il Mediterraneo<sup>184</sup>. Il comune ottenne così la conferma di ampi privilegi in tutti i principali centri della costa provenzale<sup>185</sup>.

Nel secolo XIII i genovesi incrementarono ulteriormente il volume del loro interscambio commerciale con la penisola iberica e con il Maghreb, trovando in questi spazi la possibilità di rimediare alle perdite subite nel settore orientale del Mediterraneo. Questo incremento avrebbe potuto creare nuovi attriti con i mercanti catalani, il che avrebbe rischiato di compromettere gravemente anche le relazioni fra Genova e Aragona; ma il pericolo venne scongiurato<sup>186</sup>. Frequenti, al tempo, furono anche gli scambi con il Lazio, con Napoli e con le terre del golfo di Salerno, mentre maggiore fu l’entità dei traffici con la Sicilia, con la quale i rapporti si erano nuovamente intensificati dopo la morte di Federico II ed i nuovi privilegi concessi da Innocenzo VI<sup>187</sup>.

---

<sup>182</sup> Geo PISTARINO, *Genova e Barcellona: incontro e scontro di due civiltà*, Bordighera, Istituto internazionale di studi liguri, 1974, pp. 85-86.

<sup>183</sup> VITALE, *Breviario...*, cit., vol. I, p. 112.

<sup>184</sup> BASSO, «Tra crociata e commercio...», cit., p. 14.

<sup>185</sup> Petti BALBI, «Genova e il Mediterraneo...», cit., p. 511.

<sup>186</sup> PISTARINO, *Genova e Barcellona...*, pp. 86-87.

<sup>187</sup> VITALE, *Breviario...*, cit., vol. I, p. 112.



Tra tutti, il Regno di Maiorca, con la sua struttura territoriale ancora fragile, si dimostrò particolarmente permeabile alla penetrazione economica genovese. Altra isola delle Baleari verso la quale i genovesi non nascosero mai il loro forte interesse fu Ibiza, che, con le sue saline, rappresentava uno dei più grandi e fecondi centri di approvvigionamento della preziosa derrata in tutto il bacino del Mediterraneo. Significativi in questo senso furono gli accordi stipulati il 21 maggio 1282 dai due Capitani del Popolo di Genova -Oberto Doria e Oberto Spinola- con Guillem Gall e Berenguer Coma, i quali garantirono solennemente il rispetto di alcune convenzioni relative all'acquisto di sale da parte di mercanti genovesi<sup>188</sup>.

Approfittando della debolezza dell'autorità politica delle isole, Genova premeva per ottenere una autonomia sempre maggiore rispetto alla giurisdizione dei poteri locali, forte anche del ruolo strategico che si era assicurata nell'ambito del commercio di esportazione del principale prodotto dell'isola, dalla cui espansione dipendevano le entrate nelle casse del re e dell'arcivescovo. Se, una volta entrati nel tessuto sociale e politico maiorchino, il controllo dell'arcipelago sembrava ormai assodato, nei regni dove il potere sovrano e signorile era più radicato il lavoro diplomatico fu più impegnativo. Ma nel contesto della continua e diffusa ricerca di equilibrio e di crescita dei commerci mediterranei, nel 1281 Alfonso X richiamò i suoi sudditi al rispetto delle convenzioni stipulate da lui e dai suoi avi con i genovesi, con pena, per gli eventuali contravventori, dell'ira sovrana e di una multa di 1.000 *maravedis*<sup>189</sup>.

In questa fase della vita della Repubblica, Genova, in un'Italia in balia di Carlo I d'Angiò, vedeva nel re di Castiglia e nei suoi sostenitori la concreta possibilità di contrastare il consolidarsi del predominio dell'angioino, le cui ambizioni di espansione – spesso sostenute da Venezia- minacciavano di interferire gravemente con gli interessi commerciali genovesi. La politica di Alfonso X, comunque, non sembrava più in grado di soddisfare le ambizioni e necessità di Genova, che decise di appoggiare un altro disegno politico che rappresentava l'unica strada percorribile per stroncare i grandiosi disegni politici della Casa d'Angiò e dei suoi alleati: le rivendicazioni di Pietro III d'Aragona sulla corona siciliana<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> BASSO, «Tra crociata e commercio...», *cit.*, p. 43. Sulle specifiche relazioni tra Ibiza e il Comune di Genova si veda Jean-Claude HOCQUET, «Ibiza, carrefour du commerce maritime et témoin d'une conjoncture méditerranéenne (1250-1650 env.)», in *Studi in memoria di Federigo Melis*, 5 voll., Napoli, Giannini, 1978, I, pp. 493-526.

<sup>189</sup> *I Libri Iurium della Repubblica di Genova*, I/5, doc. 877.

<sup>190</sup> Tra i molti volume che affrontano l'argomento si rimanda a Michele AMARI, *La guerra del vespro siciliano*, Francesco GIUNTA (ed.), 3 voll., Palermo, Flaccovio, 1969.

Il secolo XIII si caratterizzò per la crescente e aperta ostilità con la Corona d'Aragona che, affermandosi sempre più come forza politica ed economica del Mediterraneo, metteva in costante pericolo l'egemonia che i genovesi, soprattutto con le vittorie del 1284 su Pisa e del 1298 su Venezia, pensavano di aver raggiunto. A questo si aggiungano il sempre forte interesse per il regno di Maiorca e per il regno di Granada ed i costanti impegni diplomatici per mantenere solide relazioni con la Castiglia. Ma fu a partire dal Quattrocento –quando Genova era stata sostanzialmente estromessa dal Mediterraneo orientale e si era lanciata verso la conquista di nuovi mercati a Occidente– che Genova e la Spagna hanno intensificato i loro contatti. «Una delle conseguenze di questo rapporto privilegiato con la Spagna era stato il provocare la dispersione dei genovesi in Europa, piuttosto che favorire l'ingresso di stranieri a Genova, dove però erano attivi alcuni operatori finanziari castigliani specie di peso intermedio. Costoro, i cui interessi finanziari si allargavano spesso anche verso Firenze e la curia romana, erano solitamente anche attivi nelle fiere finanziarie dell'epoca – principalmente Medina del Campo, Lione e Piacenza – che erano peraltro dominate dai finanzieri genovesi»<sup>191</sup>.

Nella storia di ogni grande città costiera, scrive Vitale, «l'afflusso di tanti elementi eterogenei, in funzione del prodigioso espandersi del traffico marittimo, contribuisce a dare carattere nuovo alla vita genovese, in cui si va perdendo la rigidità e la ruralità dell'alto Medio Evo»<sup>192</sup>. In queste città la *xenofobia* lasciò spazio ad una più utile *xenofilia*, per lo meno fino a quando gli interessi non fossero passati nelle mani dei più potenti<sup>193</sup>. Le relazioni diplomatiche intercorse fra Genova e i regni iberici –così come quelle tra la Repubblica e tutte le altre terre conquistate– confermano ancora una volta come il comune non si muovesse mai in un'unica direzione ma che la città fu sempre pronta ad adattarsi alle nuove situazioni, cercando, dietro a strategie di potere ben precise, di prevalere sulle altre potenze del Mediterraneo, a costo di allearsi anche con i più accerrimi nemici. Il controllo del Mediterraneo Occidentale passava per i porti provezali e spagnoli –in particolare Barcellona, Maiorca, Almeria, Malaga–, e di estremo interesse erano le città costiere del Nord Africa. Ma su tutti è il porto dell'entroterra iberico, accesso diretto al cuore della Spagna ed all'Europa atlantica, a spiccare.

---

<sup>191</sup> Maria FUSARO, «Commerciare fuori dalla patria», in *Il Rinascimento culturale in Italia e in Europa, volume quarto. Commercio e cultura mercantile*, p. 390.

<sup>192</sup> VITALE, *Breviario...*, cit., vol. I, p. 121.

<sup>193</sup> Si ricordi che nel tardo Medioevo si convertì in un importante centro di smistamento del commercio degli schiavi, quando la grande maggioranza degli acquirenti «esterni» proveniva dalla penisola iberica, e in particolare dalla Spagna. Cfr. Geo PISTARINO, «Tratta di schiavi da Genova in Toscana nel secolo XV» in *Medievalia*, VII, 1987, pp. 125-149.

### 1.4.1 Genovesi a Siviglia

*E tanti sun li Zenoexi e per lo mondo sì destexi che  
und'eli van o stan un'atra Zenoa ghe fan.*

Anonimo poeta genovese, fine secolo XIII.

Non solo i genovesi, come recita l'anonimo poeta, allontanandosi dalla propria città, ne avevano esportato il modello commerciale e sociale, ma Genova stessa era meta evidentemente ambita dagli uomini d'affari d'Europa e d'Italia, ed anche le città ostili alla Repubblica dovevano piegarsi dinnanzi alla volontà del proprio popolo, volenteroso di intrecciare proficue relazioni con il comune. Di questo sono testimonianza gli accordi ed i contratti stipulati con gli abitanti di Novara, Monza, Alba, Asti, Orvieto, Perugia, Nizza, Pisa, Napoli, Amalfi, e moltissimi altri centri urbani dell'Europa mediterranea.

Come Genova, anche Siviglia ed il suo porto erano centri di alto interesse per commercianti e borghesi. Vicens Vives<sup>194</sup>, parlando della storia economica della Spagna, segnala che all'inizio del secolo XIII nella capitale andalusa i catalani si stabilirono in gran numero, in netta contrapposizione e concorrenza proprio ai genovesi. A tal proposito, lo stesso studioso afferma:

Fue por esta causa y por la alianza que existía entre Génova y Castilla que el comercio catalán no pudo aquí [a Siviglia] prosperar. A partir del siglo XIV la colonia catalana perdió cada vez más su importancia, cediendo el paso a la genovesa. En esta lucha por Sevilla se puede observar la decadencia de la actividad de los catalanes [...]. A ceder el paso los catalanes a los genoveses, permitieron que el descubrimiento de América se hiciera no sólo en beneficio de los castellanos, sino de aquéllos, porque el comercio con América en el siglo XIV fue un monopolio castellano-genovés<sup>195</sup>.

Oltre ai catalani, in Andalusia cercarono di farsi spazio inglesi, francesi, portoghesi, tunisini e mercanti provenienti da ogni altra parte del mondo conosciuto, e sappiamo che commercianti genovesi erano attivi nella Siviglia musulmana già nel primo secolo XII, sebbene si trattasse di una presenza non così rilevante<sup>196</sup>. Una presenza, quella ligure, che sebbene non fosse l'unica rappresentanza italiana in Spagna, in Castiglia ed a Granada

---

<sup>194</sup> Jaime VICENS VIVES, *Manual de historia económica de España*, Barcelona, Vicens Vives, 1969, p. 241.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>196</sup> SÁNCHEZ HERRERO, "La Sevilla musulmana...", *cit.*, p. 36.

eclissò quasi completamente il ruolo delle altre potenze, in particolare quelle di veneziani e fiorentini<sup>197</sup>.

Nelle pagine precedenti sono stati evidenziati i principali momenti di contatto tra il Comune e la Spagna, ed ancora prima quelli tra Genova e il resto delle potenze mediterranee. In quelle che seguono ci si focalizzerà, invece, sulla presenza ligure nell'Andalusia, dove maggiore concentrazione si osservava a Siviglia ed a Cadice. Se la prima rappresentava uno degli agglomerati urbani più importanti della penisola iberica nei secoli bassomedievali –e successivi-, forte anche delle fiorenti relazioni con Valenza all'inizio del secolo XVI sembrava esserci una maggiore concentrazione ligure a Cadice, più vicina ai porti dell'Europa atlantica. È difficile immaginare di poter fornire un numero anche solo orientativo di genovesi in Andalusia, ma nel loro articolo Igual Luís e Navarro Espinach sottolineano che nella sola città di Siviglia dovevano essere presenti più stranieri che locali, e la maggior parte, sottolineano, erano genovesi<sup>198</sup>.

Prima ancora di Siviglia e Cadice, scrive Igual Luis in un precedente lavoro sul tema, fu il regno di Granada a spiccare per primo come «colonia ligure» nel suo significato più assoluto, grazie al grande controllo economico che i genovesi ebbero nella città. Trattati tra Genova e Granada, risalenti al 1278 e al 1295, infatti, consentirono al capoluogo italiano di contare su consoli e fondachi nella città, già a partire dal secolo XIII. In particolare l'autore ricorda la famiglia Spinola, citata come titolare di una «società dei frutti del regno di Granada»<sup>199</sup>.

Gli studi dedicati alla presenza dei genovesi a Siviglia sono davvero moltissimi, e nel suo stato della questione González Arévalo ne ricorda i principali, in un interessante articolo che riporta lo stato della questione<sup>200</sup>. Qualche anno prima è stato Mark Aquilano nel suo lavoro di Dottorato a carattere interdisciplinare sul tema del sogno, a dedicarsi allo studio della partecipazione dei liguri alla crescita della capitale andalusa, con una attenta analisi di alcuni documenti e libri che parlano della presenza genovese nel commercio sivigliano dei secoli XIII e XIV<sup>201</sup>. E in questo senso afferma:

---

<sup>197</sup> Raúl GONZÁLEZ ARÉVALO, *Presencia diferencial italiana en el sur de la Península Ibérica en la Baja Edad Media. Estado de la cuestión y propuestas de investigación*, in «Medievalismo», XXIII, 2013, pp. 175-208, in particolare p. 176.

<sup>198</sup> David IGUAL LUIS, Germán NAVARRO ESPINACH, «Los Genoveses en España en el transito del siglo XV al XVI», in *Historia. Instituciones*. Documentos, Sevilla, 1997, pp. 261-332, in particolare p. 273.

<sup>199</sup> *Valencia y Sevilla en el sistema económico genovés de finales del siglo XV*, in «Revista d'història medieval», III, 1992, pp. 79-116, in particolare p. 96.

<sup>200</sup> González ARÉVALO, *Presencia diferencial...*, cit.

<sup>201</sup> Mark Thomas AQUILANO, *Miçer Francisco Imperial: a genoese-sevillano poet of dream*, University of Arizona, 2010, pp. 86-212.

A pesar de la abundante bibliografía que se ha dedicado al análisis de la actividad de los mercaderes extranjeros en la Baja Andalucía, especialmente de los genoveses, todavía sigue siendo problemático el conocimiento concreto, a nivel nominal, de quiénes y cuántos de los afincados en ésta región se dedicaban en ésta época a la actividad mercantil<sup>202</sup>.

Un ruolo fondamentale per ripercorrere le relazioni tra Genova ed il mondo esterno fu indubbiamente ricoperto dai notai che, rappresentanti della cultura, redassero e convalidarono gli atti politici e legali della città con riconoscimento dell'Imperatore - *regia et imperiali auctoritate notarili*- o dell'autorità ecclesiastica -*notarii apostolica auctoritate*-, quando non direttamente del comune. I notai costituirono la cancelleria politica e le varie cancellerie giudiziarie e, sebbene i loro documenti venissero generalmente classificati sotto la denominazione di atti privati, si trattava di importanti atti pubblici<sup>203</sup>, che oggi consentono di comprendere meglio dinamiche complesse e diversamente perse. Dalla metà del secolo XII i contratti notarili ci permettono di seguire il privato, l'andamento del movimento commerciale verso al-Andalus, Marocco, Maghreb, Egitto, mentre il ricordo del "pubblico", dei primi accordi con i mussulmani, è in genere affidato alla narrazione dei cronisti<sup>204</sup>.

Il primo contatto di cui si ha conoscenza tra Genova e la capitale musulmana è stato registrato da Giovanni Scriba, notaio pubblico del comune. Si tratta di un accordo economico tra Guglielmo Vento e Gandolfo de Bulgaro con Oliverio Nivetelle, firmato il 2 agosto del 1161; attraverso il documento si prevedeva la possibilità di muoversi in forma più semplice tra Genova, Siviglia e la Provenza<sup>205</sup>. Nello stesso secolo un secondo documento, datato 1164, parla di un accordo tra sette uomini che avrebbero dovuto stabilire come ripartire i profitti e si conclude con la richiesta di notifica della transazione da effettuare a Siviglia<sup>206</sup>. Del 1184 è il terzo ed ultimo documento raccolto da Scriba, nel quale si parla di Siviglia come luogo di uno scambio dove il commerciante Falcono de Caneto avrebbe restuito a Bugnolio il prezzo di quattro chili di denari genovesi, una

---

<sup>202</sup> Juan Manuel BELLO LEÓN, *Mercaderes extranjeros en Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos*, in «Historia. Instituciones. Documentos», XX, 1993, pp. 47-81, in particolare p. 47

<sup>203</sup> Vito VITALE, *Vita e commercio nei notai genovesi dei secoli XII e XIII. Parte prima: la vita civile*, Atti della società ligure di storia patria, Vol. LXXII, fasc. I, Genova, 1949, p. 15.

<sup>204</sup> Petti BALBI, "Genova e il Mediterraneo...", *cit.*, p. 510.

<sup>205</sup> Doc. DCCLXIX: "Guglielmo Vento e Gandolfo di Bulgaro contraggono una societates (2 agosto 1161)", in Giovanni SCRIBA, *Il Cartolare di Giovanni Scriba*, Mario CHIAUDANO (ed.), vol. 2, Torino, Lattes, 1935, pp. 31-32.

<sup>206</sup> Doc. MCCLXIX: "Fulcone e Vassallo Raviol contraggono diverse accomandaciones con Ansaldo Doria, Blancardo, Otone, Ansaldo Balbo, Vassallo Raviol e Fulcone di Pré (7 agosto 1164)", in Scriba, *Il Cartolare...*, *cit.*, pp. 229-230.

forma di moneta d'argento, con due once d'oro<sup>207</sup>. L'ultimo documento sembrerebbe il più interessante dei tre, perché suggerisce che Siviglia non era solo scenario di affari, ma anche un centro di transazione finanziaria. Questo tipo di attività, note anche a Genova, costituisce un elemento fondante della vita commerciale ed anticipa il ruolo chiave che la comunità genovese avrebbe giocato nello sviluppo del sistema bancario della Siviglia cristiana nei secoli a venire<sup>208</sup>.

Commercianti genovesi erano, dunque, presenti e attivi sul territorio musulmano di Siviglia già a partire dal secolo XII, e vi rimasero anche quando l'impero marocchino degli almoravidi iniziò a mostrare segni di debolezza<sup>209</sup>. In realtà, però, stando agli *Annales Ianuenses*, è nel secolo XIII che fiorirono le prime relazioni economico-politiche tra Genova e Siviglia. Come si è visto in precedenza, in effetti nell'arco di due secoli il commercio genovese era cresciuto e si stava espandendo esponenzialmente; se nel 1100 i contatti erano per lo più tra privati, qualche anno dopo la potenza economica dei liguri si rivolge ad una scala ben più ampia, con un conseguente aumento del volume d'affari<sup>210</sup>. Affrema Otte che «la fecha más trascendental de la economía medieval de Sevilla»<sup>211</sup> fu il 1278, quando tre galere cariche di allume –prezioso materiale del quale i genovesi detenevano il monopolio grazie alla colonia di Focea, in Anatolia- salparono dal porto ligure in direzione dell'Inghilterra e, una, verso Siviglia<sup>212</sup>. Nell'ultimo quarto del secolo XIII a Siviglia risiedeva una piccola ma attiva colonia genovese, con privilegi della Corona dal 1251 e, a partire dal 1278, l'unico porto utilizzato dai liguri nei loro viaggi verso l'Inghilterra si ridusse alla capitale andalusa<sup>213</sup>. Così, continua Otte,

al llegar a Sevilla, si los mercaderes encontraran mercancía suficiente y mercantilmente ventajosa para Inglaterra, tienen la opción de llenar la tercera galera y continuar las tres el viaje a Inglaterra. Si no encuentran mercancía, le dejan libre para que el patrón la arriende por su cuenta<sup>214</sup>.

Nonostante la crescente importanza del porto sul Guadalquivir, a partire dal secolo XIV le navi più grandi, cariche di allume e altri beni e dirette nel Nord Europa, continuarono ad utilizzare Cadice come unico scalo, mentre a Siviglia arrivavano

---

<sup>207</sup> Doc. X:9: “Falcone di Caneto stipula con Brugnolio de mare un prestito marittimo (17 maggio 1184)”, in Scriba, *Il Cartolare...*, cit., p. 305.

<sup>208</sup> AQUILANO, *Miçer Francisco Imperial...*, cit., p. 93.

<sup>209</sup> SÁNCHEZ HERERRO, “La Sevilla musulmana”..., cit., p. 36.

<sup>210</sup> VITALE, *Vita e commercio nei notai genovesi...*, cit.

<sup>211</sup> OTTE, *Sevilla y sus mercaderes...*, cit., p. 184.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> *Ivi*, pp. 184-185.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

imbarcazioni più piccole in grado di risalire il fiume. Per consentire alle imbarcazioni di superare le difficoltà di risalita, alla fine del secolo i genovesi non utilizzarono più galere, ma altri tipi di imbarcazione con una capacità maggiore rispetto anche alle galere di Venezia e Firenze, dirette rivali. Il commercio con l'Inghilterra era fondamentale soprattutto per l'importazione di lana inglese, più pregiata di quella spagnola. Tuttavia i genovesi si videro costretti a diminuire i viaggi verso le isole britanniche a seguito del divieto di esportare il bene che il parlamento inglese emanò nel 1463.

Nei protocolli notariali di Siviglia -osserva Enrique Otte nella sua analisi delle fonti dove fa riferimento anche alle famiglie presenti in Andalusia in quegli anni- si contano 437 mercanti genovesi tra il 1489 e il 1515, ai quali si aggiungono altri 16 tra il 1472 e il 1480<sup>215</sup>. Non solo a Siviglia, dunque, ma in tutta la regione del Guadalquivir. Sebbene la capitale andalusa continuasse ad ospitare una discreta colonia genovese ed il suo porto fosse ancora considerato strategico per alcuni commerci, tra il 1400 e il 1440 era Cádiz ad essersi convertita nell'unico scalo marittimo per i trasporti genovesi verso il Nord Europa e, a metà del secolo XV, nel porto più frequentato dai liguri<sup>216</sup>.

Genova, con le sue persone, i suoi capitali ed i suoi mezzi, controllarono buona parte delle rotte spagnole e contribuirono alla trasformazione di Siviglia in emporio mercantile del secolo XV, all'interno di un generale processo di translazione degli interessi commerciali dal Mediterraneo orientale verso le regioni più Occidentali dell'Europa, che troverà massima espressione negli anni Sessanta del Quattrocento.

La ruta entre Génova y el río de Sevilla (léase Cádiz o Sanlúcar), que se cubría en unos treinta días, estuvo más frecuentada, y en la colonia ligur de Sevilla figuraron siempre mercaderes y financieros de los principales alberghi y firmas de Génova que controlaban desde su emplazamiento hispalense buena parte del comercio exterior andaluz y utilizaban también Sevilla como plataforma para la penetración en otras regiones castellanas<sup>217</sup>.

Nelle pagine precedenti si è parlato della redistribuzione di Siviglia, facendo riferimento al tipo di suddivisione dei beni ed ai destinatari di tale articolato processo nel quale, oltre agli spagnoli, furono coinvolti diversi stranieri. In particolare furono i capitani occupati nella direzione dei lavori e nella costruzione delle *Galeras del Rey* -le primissime imbarcazioni che avrebbero anticipato quelle della *Marina de Castilla*- ad entrare nel tessuto sociale sivigliano. Molti di questi uomini provenivano proprio da Genova e, grazie anche alla loro tecnica ed abilità, seppero farsi apprezzare ponendo le basi per la

---

<sup>215</sup> *Ivi*, pp.186-190.

<sup>216</sup> *Ivi*, pp. 187-190.

<sup>217</sup> LADERO QUESADA, *La ciudad medieval...*, cit., p. 123.

successiva integrazione e per l'accesso, anche in posizioni di comando, sia nelle forze navali sia in quelle diplomatiche castigliane<sup>218</sup>.

Osserva anche Aquilano<sup>219</sup> che nella prima sezione del *Repartimiento*, appaiono i genovesi Miçer Uberto e Miçer Enrique, nipoti del papa genovese Innocenzo IV (1243-1254), protagonisti entrambi di *donadíos mayores* di grande importanza. In particolare il primo ricevette dal re «Almaçilla [Almensilla], que avía en ella cien vezes mill pies e por medida mill e dozientas arançadas» e «Almonaçir [zona di accampamento durante il Medioevo, a circa 20 km a Sud-Ovest di Siviglia], ques en el término de Aznalfarache; e avía en ella quarenta mill pies de olivar e de figural, e por medida mill e ciento e cinco arançadas; e fueron asmadas por todo a dos mill e ochocientas arrançadas de sano»<sup>220</sup>, e il secondo, Loret [base militare medievale] «ques en término de Aznalfarache»<sup>221</sup>.

Anche gli ambasciatori genovesi Opecino e Nicolás Calvo, insieme a suo fratello don Ensaldo, ricevettero privilegi<sup>222</sup>. Opecino appare come un *mensajero* in un privilegio concesso da Alfonso X il 15 agosto 1261, registrato nel *Liber iurium reipublicae genuensis*. Come parte di una *heredad de pan*, una concessione di terreno dedicato alla produzione di grano che era parte del suo *donadío menor*, Calvo aveva ricevuto il castello di Borgabenzoar e campi in prossimità di Alcoaz: «A Nicola Caluo la torre de Abenzohar con su cortijo, e con VI yugadas de heredad, por lo que avie de auer en Alaquás [a circa 30 km a Sud-Est di Siviglia]»<sup>223</sup>. In un privilegio reale del 24 agosto 1261, Opecino è stato nominato l'attuale proprietario della *lonja* dei mercanti genovesi, una moschea convertita nella Plaza de San Francisco che avrebbe dovuto essere usata come una corte di giustizia<sup>224</sup>.

Cittadini genovesi di rango sociale inferiore che avevano ricevuto concessioni durante il *Repartimiento* erano Miçer Vivas y Ugeto, Miçer Roberto de Renfredo, ed anche Nicoluso, del quale conosciamo solo il primo nome<sup>225</sup>, uomini forse legati alla Corona per servizi prestati. Miçer Vivas, nominato nel "Clero catedralicio de Sevilla," aveva ricevuto un *donadío menor* di soli 20 *arançadas* tra uliveti e campi coltivati con fichi in Albibeyen vicino a Aznalfarache, oltre a cinque *yugadas* di campi di grano a

---

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>219</sup> AQUILANO, *Miçer Francisco Imperial...*, *cit.*, pp. 108-122.

<sup>220</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, *cit.*, vol. II, p. 30.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, *cit.*, vol. I, p. 313.

<sup>223</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, *cit.*, vol. II, p. 266.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 338.

<sup>225</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, *cit.*, vol. I, p. 313.



Facialcázar, nei pressi dell'attuale città di Utrera<sup>226</sup>. Miçer Ugeto è parte di un grande gruppo di funzionari reali che avevano ricevuto *donadíos menores* e che sono presenti in una sezione del *Repartimiento* che parla di «las alcarias de los caualleros de mesnada, e de los alcalles del rey, e de los de criazón, e de los obispos, e de los adaliles, e de los escriuanos, e de los clerigos, e de los monesterios, e de los maestros». Egli appare nella sottosezione *oficiales diversos* come destinatario di 30 *arançadas* di uliveti e fichi in Pilas e 6 *yugadas* di campi di grano in Alocaz. La sola informazione data su Roberto de Renfredo -oltre la sua nazionalità genovese- è che ricevette «dos alcarias que han nonbre el una Almeçiella el outra Almonaster»<sup>227</sup>.

Come accennato in precedenza, erano diversi i genovesi impegnati nella costruzione delle nuove navi regie, e tra questi molti avevano preso parte al *repartimiento*. Tra questi si citano Gandolfo -costruttore di navi di legno-, Jacobo -che si occupava delle reti- e Rolando -addetto alla costruzione delle galere al quale «dió el rey a estos omes que aquí son escritos que le toviesen diez galeas para siempre al pleito que dice esta carta que aquí es escrita; e dióles para ello cien arançadas de olivar e cinco yugadas de heredad de pan, e unas casas en Sevilla, a cada cómitre, e cien maravedís a cada uno del primero anno en ayuda para labrar este heredamiento; e dióles dos aldeas que son Chilla e Cotrobita, con que fueron pagados de todo este heredamiento. E dióles luego los cinquenta maravedis Abenpostigar a cada uno, del heredamiento de Gelus, e los otros cinquenta maravedis áselos a dar el rey al cabo del anno. E son estos los cómitres; e quitó el rey a todos los cómitres el treintenario del aceite»<sup>228</sup>.

Elencati tra i *cómitres* sono Guillén Stelle, Guillelmo Musso e Niculoso Tasso<sup>229</sup>. Un uomo chiamato semplicemente Miçero -che González definisce come sergente di galea- compare come *fiador*. Nonostante il duro lavoro che devono aver compiuto -anzi, proprio grazie ai loro sforzi- questi uomini sono stati in grado di stabilirsi in città ottenendo case e utilizzando terreni agricoli come fonti di reddito. In particolare Miçero deve aver goduto di un elevato tenore di vita. Questi, insieme al sopracitato Niculoso, suo fratello, avevano ricevuto *donadíos mayores* a Cambogat, una ex tenuta nella zona ora occupata da Camas, sobborgo Occidentale di Siviglia:

Cambogat, a que puso el rey nombre Cafiza, ques en término de Sevilla; e avía en ella diez mill pies de olivar e de figueral, e por medida de tierra dozientas arançadas, e dióla todo a

<sup>226</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, cit., vol. II, p. 96.

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>228</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, cit., vol. II, p. 167.

<sup>229</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, cit., vol. I, p. 313.

Miçero, e diez yugadas de heredad en Alaquaz. E dió y en esta aldea a Niculoso, su hermano, treinta arañadas de olivar e seis arañadas de vinnas, e seis yugadas de heredad en Alaquaz. En Alaquaz diez y seis yugadas de pan, anno e vez<sup>230</sup>.

Anche se questi appezzamenti di terreno sono stati concessi direttamente dalla monarchia e ha permesso a questi genovesi servi della Corona un maggior grado di autonomia dalla politica del Comune, la loro dimensione relativamente modesta è riflettente del loro status sociale più basso. È altamente improbabile che Miçero e Niculoso, conosciuti solo per nome, fossero considerati nobili e, come Ladero Quesada indica, «los *donadíos* entregados a oficiales y servidores de la Corona fueron menores, a veces, incluso, análogas a un heredamiento corriente por su importancia económica, aunque tuvieron siempre las peculiaridades ya citadas, favorable para sus beneficiarios»<sup>231</sup>. Un altro importante cittadino nella prima fase di stabilizzazione dei genovesi a Siviglia è stato Nicolás de la Torre del Oro, da non confondere con un uomo di nome Nicoláus, che González dice potrebbe essere stato un italiano, inserito nell'elenco solo con il primo nome. Entrambi gli uomini sono registrati nella sezione "Almacén" del "Heredamiento del Cilleros, almacen y galeras del rey":

En Huévar, que avía el rey apartado para su almacén, que es en término de Faznalcáçar, avía en ella trecientos e sesenta mill pies de olivar e de figueral, e por medida de tierra quatro mill e quinientas e noventa e dos arañadas e fué asmada en quatro mill arañadas; e dió y el rey estos heredamientos: [...] A Niculás de la Torre del Oro sesenta arañadas<sup>232</sup>.

Nicolás de la Torre de Oro appare di nuovo alla fine di questa sezione: «Tomó el rey mill arañadas de olivar de Huévar e mandó a Nicolás de la Torre del Oro que las partiese estas mill arañadas a los maestros calafates e a los galeotes de las galeas, e a todos los otros menestrales otrosi de las galeas [...]»<sup>233</sup>. Dunque gli era stata data la responsabilità di distribuire questo grande *heredamiento* nell'intera comunità impegnata nella costruzione della flotta, il che suggerisce che godesse di uno *status* sociale di rilievo. González in appendice riporta un ulteriore riferimento all'uomo, contenuto nell'Archivio de la Catedral de Sevilla datato 29 dicembre 1253, che testimonia come Nicolás ricevesse redditi da più terreni, ricevuti durante il *repartimiento*: «Alfonso X da a Nicolás de la

---

<sup>230</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, cit., vol. II, p. 35.

<sup>231</sup> LADERO QUESADA, *La ciudad medieval...*, cit., p. 23.

<sup>232</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, cit., vol. II, p. 155.

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 157.

Torre del Oro, el horno ‘de que sodes tenedor’, situado en la collaçión de Santa María, barrio de Francos, entre las casas de Pere de Gerona, las de Juan Barral y la calle»<sup>234</sup>.

Un membro della comunità genovese si distingue per il suo servizio unico alla nuova comunità di Siviglia, appena cristianizzata. Miçer Cafijo era il responsabile della supervisione della principale fonte di acqua della città, Los Baños de Carmona<sup>235</sup>. Come nel caso dei Genovesi che erano garantito un flusso di reddito a lungo termine attraverso i terreni agricoli che hanno ricevuto per il loro servizio alla galere del re, Miçer Cafijo sarà in grado di beneficiare del reddito che avrebbe guadagnato per la vita dal locale infrastrutture, in questo caso attraverso la sua proprietà di 14 mulini ad acqua.

González chiude la sua enumerazione della prima generazione di coloni genovesi del *Barrio de Génova* nominando i *partidores*, cioè i funzionari responsabili del *repartimiento*: don Iguichán, don Jaymes y Seygayardo. «Estos son los que juraron al rey que partiesen lealmente el heredamiento de Sevilla, cada collaçión sobre sí. E dióles el rey a los cuadrilleros con su carta abierta que oviesen deste heredamiento de olivar e de la heredad de pan dos caballerías cada uno, demás de su suerte, por la lazería que avían en partirlo»<sup>236</sup>. L’autore, poi, fornisce i nomi di alcuni coloni genovesi che possono aver vissuto al di fuori del *Barrio de Génova*, tra cui figurano Miçer Pedro –notaio pubblico-, Doña Berencasa –la vedova di Miçer Nicoloso Frexeter-, Doña Simona e Doña Ana, Miçer Mehosa. Altri nomi -che appartengono però a un periodo successivo di insediamento- sono quelli di Miçer Valdovín, Miçer Niculoso Negro e sua moglie Doña Bartolomeo, Miçer Jacomo, Miçer Pagan e Miçer Pedro, un ufficiale dei cantieri reali.

Centinaia di altri nomi si ritrovano nei documenti notarili sivigliani e andalusi, e tra questi si registra anche la presenza della famiglia Imperial, della quale si parlerà nel capitolo quattro. L’influenza italiana in ambito tecnico fu molta, ed anche dal punto di vista letterario l’egemonia fu indubbia, come dimostra la presenza del nostro autore di origine genovese all’interno della più importante opera dell’epoca nella quale ci si appresta ad addentrarsi.

---

<sup>234</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>236</sup> GONZÁLEZ, *Repartimiento...*, *cit.*, vol. I, p. 313.

## 2.

### **Modelli letterari nella Spagna dei secoli XIV e XV**

Dopo un primo capitolo dedicato alla contestualizzazione politica e sociale, in questo secondo si entra nel mondo letterario spagnolo. Alla luce di quanto detto fino ad ora, si può dire che la nascita della *poesía de Cancionero* –definibile come la prima poesia nazionale spagnola– sia un prodotto della presenza degli arabi sulla Penisola Iberica, considerando che furono la lotta contro il comune nemico e la progressiva tendenza alla consolidazione dei poteri locali sul mondo islamico che resero necessarie la riorganizzazione degli assetti politici ed economici della Spagna, con conseguenti forti ripercussioni anche sul mondo culturale e linguistico.

Il campo di battaglia all'interno del quale si cercò di definire anche un nuovo concetto di nobiltà –basato più sulle virtù sociali che non su quelle politiche– diventarono sempre più le lettere, e le corti si trasformarono nella sede dell'estetismo sentimentale, caratteristico dell'aristocrazia bassomedievale. Abbandonate le antiche funzioni signorili, la nobiltà iniziò a gravitare sempre più intorno ai palazzi dei re e dei grandi signori, dedicandosi a ciò che «expresara la ilusión de una vida sublime inalcanzable»<sup>237</sup>. Tra tutte, sicuramente la poesia fu una delle arti più praticate, attraverso la quale si guardava non solo agli utopici ideali di grandezza e perfezione, ma si aspirava anche alla raffinatezza, all'eleganza, alla bellezza delle corti provenzali<sup>238</sup>.

L'arte del poetare, scrisse il Marqués de Santillana, distingueva lo spirito nobile da quello plebeo, «como es çierto este sea un zelo çeleste, una afecçión divina, un insaciable çebo del ánimo, el cual, así commo la materia busca la forma, e lo imperfecto la perfección,

---

<sup>237</sup> GERLI, *Poesía cancioneril...*, cit., p. 9.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

nunca esta sciencia de poesía e gaya sciencia buscaron ni se fallaron sino en los ánimos gentiles, claros ingenios e elevados spíritus»<sup>239</sup>, mentre per Juan Alfonso de Baena la poesia era la massima espressione artistica, dono infuso da Dio<sup>240</sup>. Come si legge nei *preliminares del Cancionero de Baena* -che nel capitolo terzo si analizzeranno più da vicino-, la scrittura, la conoscenza e, soprattutto, la composizione poetica si convertirono negli elementi costitutivi centrali della vita di corte. Sottolinea Gerli nella sua opera dedicata alla *poesía de cancionero* che

volviéndose de espaldas al desorden político-social circundante, la aristocracia buscó en el cultivo de un refinamiento esteticista la compensación a la pérdidas de sus anticuadas funciones o prerrogativas feudales: componer versos se convirtió en un sustituto del deterioro del poder<sup>241</sup>.

Tra le cause che portarono al nuovo vigore letterario non si può non far riferimento all'espansione della società cortese, che accolse la poesia come nuovo costume caratterizzante, ed alla quale, peraltro, iniziò a dedicarsi la nobiltà che si vedeva progressivamente allontanata dal potere. Oltre a quelli che potremmo definire, seguendo le parole di Pérez Priego, «factores psicológicos»<sup>242</sup>, la *poesía cancioneril* accompagnò e fu accompagnata dal progressivo abbandono del gallego come lingua tradizionale della lirica da una concezione sempre più elevata del poetare<sup>243</sup>. In una Spagna dove il castigliano stava prevalendo sulle altre forme linguistiche e dove la poesia divenne una tra le forme d'arte più nobili in assoluto, furono tre le grandi personalità che spiccarono nel secolo XV: Santillana, Juan de Mena e Jorge Manrique, le tre corone spagnole. A queste sarà dedicata la seconda sezione del capitolo che, è evidente, non pretende di affrontare le problematiche che questi immensi autori portano con loro, ma di presentarne un profilo che accarezzi le principali tematiche trattate.

---

<sup>239</sup> Ángel GÓMEZ MORENO, Maxim KERKHOFF (edd.), *Prohemio e carta que envió al Condestable de Portugal*, in «Obras completas», Barcelona, Planeta, 1988, p. 439.

<sup>240</sup> *Prologus baenensis*, f. 3r.

<sup>241</sup> GERLI, *Poesía cancioneril...*, cit., p. 10.

<sup>242</sup> Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, *Los Cancioneros poéticos castellanos del siglo XV*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV», Madrid, UNED, 2013, p. 12.

<sup>243</sup> Rafael LAPESA, *La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino*, in «Romance Philology», VII, 1953, pp. 51-59.

## 2.1 *Poesía de Cancionero*

Tra Galizia e Portogallo si creò una lingua comune che guardava con ammirazione verso il *corpus* poetico trobadorico, al quale si unì un processo di appropriazione simbolica<sup>244</sup>. Per questa ragione spesso si parla di lirica galiziano-portoghese, considerandola come una sola entità anche se, a ben vedere, il portoghese si comportò in forma più autonoma, mentre il gallego si caratterizzò per una maggiore dipendenza, che lo portò a ricoprire un ruolo di subordinazione rispetto al centro egemonico rappresentando dalla letteratura castigliana<sup>245</sup>.

Nella sua preziosa opera teorica, Santillana scrisse che «en los reinos de Galicia y de Portugal, donde no es de dudar que el ejercicio de estas ciencias más que en ningunas otras regiones y provincias de la España se acostumbó en tanto grado que no ha mucho tiempo cualesquier decidores y trovadores de estas partes, ahora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa»<sup>246</sup>. A tal propósito Pérez Priego ha sostenuto che «la fecha de 1350, cuando moría don Pedro, conde de Barcelos, y llegaba a su sobrino Alfonso XI de Castilla un *livro de canções*, puede entenderse como simbólica de la transmisión del testigo de la primacía poética a Castilla»<sup>247</sup>.

Anche se i limiti cronologici non possono, evidentemente, essere definiti con certezza, è indubbio che, tra la fine del secolo XIV e l'inizio del XV, il castigliano diventò il sistema linguistico maggiormente diffuso nella penisola iberica. Le sue più alte manifestazioni sono contenute sia nei documenti politici sia nelle opere in verso, spesso raccolte in *cancioneros* antologici, «cuya época dorada va de 1430 a 1520, aunque sus inicios se hallen hacia 1360, cuando comienzan a componer los poetas más antiguos del *Cancionero de Baena*»<sup>248</sup>. I canzonieri, infatti, conservano la testimonianza di un grande cambiamento linguistico e culturale, oltre ad essere lo specchio delle corti bassomedievali. Ecco perché sono considerati importanti documenti storici, oltre che letterari.

---

<sup>244</sup> Santiago GUTIÉRREZ GARCÍA, *La lírica gallegoportuguesa en los procesos de hegemonización de la literatura gallega*, in «Anuario de Estudios Medievales», XXXVII/I, 2007, pp. 245-265.

<sup>245</sup> Xoán GONZÁLEZ-MILLÁN, *Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega*, in «Anuario de Estudios Literarios Galegos», 1994, pp. 67-81, in particolare p. 68.

<sup>246</sup> GÓMEZ MORENO, KERKHOFF (edd.), *Prohemio e carta...*, cit.

<sup>247</sup> PÉREZ PRIEGO, *Los Cancioneros poéticos...*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., cit., p. 11.

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 13.

Nell'approfondito studio sul *Cancionero* castigliano del secolo XV, Brian Dutton scrive:

Como resultado de los amores de Alfonso XI con Leonor de Guzmán nació Enrique de Trastámara y cambió la dinastía castellana con el asesinato de su medio hermano Pedro I “el Cruel” en Montiel en 1369 [...] Este cambio de dinastía produjo las mercedes enriqueñas, que ennoblecieron a personas fuera de las tradiciones de la vieja aristocracia y por lo tanto sin los fustos por la lírica tardía galleguizante al estilo de Macías<sup>249</sup>.

Infatti l'autore ha indicato come primo esempio di poesia di canzoniere i versi dedicati alla donna amata, e contenuti nel *Cancionero gallego* della Biblioteca Vaticana:

El rey dom Affonso de Castela e de Leom que uenceu el rey Belamarin  
como poder alem mar a par de Tarifa

En un tiempo cogí flores  
del muy noble paraíso  
cuitado de mis amores  
e del su fermoso riso;  
ca siempre vivo en dolor  
e ya lo non puedo sofrir;  
más me valiera la muerte  
qu' en este mundo vivir.

Yo con cuidado d'amores  
(vos lo vengo a dezir).  
Que he d'aquesta mi señora  
que mucho deseo servir.

En el tiempo en que solía  
yo coger d'aquestas flores,  
d'ál cuidado non avía,  
desque vi los sus amores,  
e non sé por cuál ventura  
me vino a desfalir,  
si lo fizo el mi pecado,  
si lo fizo el maldezir.

*Yo con cuidado d'amores...*

Non creades, mi señora,  
el maldezir de las gentes,  
ca la muerte m'es llegada  
si en ello parardes mientes.  
¡Ay señora, noble rosa!  
Merced vos vengo pedir:  
e aved de mí dolor  
no me dexedes morir.

---

<sup>249</sup> DUTTON, *El Cancionero castellano del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1190-1991, pp. VII-VIII.

*Yo con cuidado d'amores...*

“Yo soy la flor de las flores  
de que tú soláz cogías”.  
“Cuitado de mis amores,  
bien sé lo que tú querías;  
Dios lo ha puesto por tal guisa  
que te lo pueda cumplir:  
ant' yo quería mi muerte  
que te así vea morir.

*Yo con cuidado d'amores...*<sup>250</sup>

E, rimanendo nell'ambito cronologico, secondo Perea Rodríguez è possibile parlare di apogeo della poesia di canzoniere nella seconda metà del secolo XIV mentre, per riferirsi alla decadenza del genere, ci si può collocare nelle prime decadi del secolo XVI, quando la poesia di canzoniere conviveva con altri stili e metri<sup>251</sup>.

Il termine *cancionero* si utilizza per indicare tutte le raccolte di componimenti manoscritti o a stampa che contengono poesie risalenti ai secoli XIV e XV<sup>252</sup>. Tra i tanti, però, solo una sessantina contengono venticinque o più opere che, inoltre, sono spesso di dubbia paternità. Il loro nome può fare riferimento a quello del raccogliitore (*Cancionero de Baena*), al primo poeta che appare nella raccolta (*Cancionero de Estúñiga*), al luogo dove si è conservato o ritrovato (*Cancionero de Roma*), o alle sue dimensioni (*Pequeño Cancionero*). Nella maggior parte dei casi si tratta di antologie che contengono la produzione di più poeti, organizzata secondo diversi criteri di edizione, con una predilizione per la paternità o per il genere utilizzato<sup>253</sup>. Sono pochi, invece, i canzonieri individuali, che appartengono prevalentemente ad illustri esponenti della vita politica e culturale, ed ancora meno quelli che raccolgono composizioni di un unico tipo, come, per esempio, il *Cancionero de Ramón de Lavia*<sup>254</sup>. Anche se ad oggi non si ha prova di canzonieri anteriori a quello assai prezioso di Baena, ripercorrendo ancora una volta le

---

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> Oscar PEREA RODRÍGUEZ, *Las cortes literarias hispánicas del siglo XV: el entorno histórico del "Cancionero General" de Hernando del Castillo (1511)*, Universidad Complutense de Madrid, 2003-2004, p. 6.

<sup>252</sup> Brian DUTTON in *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, conta quasi duecento *cancioneros* manoscritti ed altrettanti stampati.

<sup>253</sup> Alcuni *cancioneros* seguono una tradizione detta *nuclear*, mentre altri il criterio *clasificado*. Nel primo caso si tratta di una collezione di poesie, canzoni e *decires* creata sulla base di materiali e nuclei poetici disponibili in quaderni, bozze e piccole altre raccolte, ai quali si aggiungono altre opere, come nel caso del *Cancionero de Estúñiga*. Il criterio *clasificado*, invece, è quello che segue, per esempio il *Cancionero de Baena*, e si basa su un'organizzazione ben precisa dei componimenti, presentanti per autore, tema e genere.

<sup>254</sup> Un'edizione moderna del codice è ad opera di Rafael BENÍTEZ CLAROS, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1945. Álvaro ALONSO, *Poesía de Cancionero*, Madrid, Catedra, 2006, p. 9.



fondamentali parole del Marqués, questi dichiara di ricordare che, da piccolo, aveva visto un grande volume di opere composte in portoghese e gallego: «siendo yo en hedad no mas propecta, mas asaz pequeño moço, en poder de mi avuela doña Mençía de Çisneros, entre otros libros, aver visto un grand volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos»<sup>255</sup>.

Nel corso del tumultuoso secolo XV la poesia fu una delle maggiori occupazioni artistiche ed intellettuali e, nel *Catálogo índice de la poesía cancioneril del siglo XV* editato da Brian Dutton, si registrano più di 190 manoscritti, 221 stampe risalenti epoche diverse, ed oltre 800 autori anche se, scrive l'autore stesso, «el *Catálogo* no abarca varios manuscritos e impresos en manos privadas, de los cuales tenemos alguna información, pero que no nos ha sido posible consultar»<sup>256</sup>. La produzione del genere canzoniere risulta dunque immensa, ed ogni codice è assolutamente unico.

Alcuni manoscritti si ricopiarono in epoche diverse, per un pubblico distinto e con finalità differenti rispetto al momento di prima raccolta. Molti sono «verdaderas obras de arte [...] cuidadosamente organizados y copiados sobre pergamino con lujosas iluminaciones y capitales ricamente adornadas»<sup>257</sup>, il che fa ragionevolmente pensare che fossero parte delle collezioni di nobili facoltosi e potenti e che, in molti casi, rimasero custoditi in biblioteche private. È il caso, per esempio, del *Cancionero de Roma* (RC1), del *Cancionero de Palacio* (SA7), del *Cancionero de Estúñiga* (MM54) e, come si vedrà, del *Cancionero de Baena* (PN1), che si colloca a cavallo tra questa tipologia di lussuosi canzonieri e la meno pregiata di quelli che appaiono come una «chapucería miscelánea compuesta de folios de distintos tamaños escritos por distintas manos y copiados en distintas épocas», come è il *Cancionero de Juan Fernández de Ixar* (MN6)<sup>258</sup>.

Per quanto riguarda i canzonieri stampati, si tratta invece di «valiosos artefactos para la historia y la sociología del libro, y prueba de los cambios socioeconómicos que apuntan hacia la aparición de una amplia cultura de masas a finales del siglo XV»<sup>259</sup>. Pérez Priego recentemente ha definito due criteri di classificazione che i *recopiladores* dei *cancioneros* avrebbero utilizzato per ordinare le opere scelte: un criterio “nuclear”, secondo il quale si inseriscono nell'antologia poesie, canzoni e decires sulla base di

---

<sup>255</sup> GÓMEZ MORENO, KERKHOF (edd.), *Prohemio e carta que envió...*, cit.

<sup>256</sup> Brian DUTTON, Stephen FLEMING, *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, p. VII.

<sup>257</sup> GERLI, *Poesía cancioneril...*, cit., p. 12.

<sup>258</sup> *Ivi.*

<sup>259</sup> GERLI, *Poesía cancioneril...*, cit., p. 12

quaderni o piccoli canzonieri ed aggiungendo a queste alcune composizioni “locali”, come avviene, per esempio, nel *Cancionero de Herberay* o in quello *de Estúñiga*; un criterio “clasificado” nel quale, come nel *Cancionero de Baena*, i componimenti si ordinano per tema, genere ed autore<sup>260</sup>.

Dunque, poiché non abbiamo testimonianza di collezioni anteriori al *Cancionero de Baena*, l’opera viene considerata la prima antologia poetica in lingua castigliana. Inoltre, come si vedrà meglio nel capitolo tre, il volume rappresenta la perfetta transizione da *cantigas* e *decires* della tradizione gallega e portoghese –che ancora il Marqués aveva visto nella biblioteca della nonna- ed il nuovo poetare in lingua castigliana. E non è un caso che Juan Alfonso de Baena trovò in Andalusia il territorio fertile per ordinare il suo *Cancionero*. La città, infatti, come si è già visto in precedenza, era un centro nevralgico di commerci ed arti, e Siviglia ed il suo entorno riconobbero presto anche l’importanza della stampa. Questo aspetto viene evidenziato anche da José Manuel Rico García che all’interno del suo studio scrive:

Sevilla fue, por las circunstancias históricas que le tocó vivir, uno de los grandes centros de producción y difusión de la poesía aurea. Ello se vio favorecido por la extraordinaria vitalidad de la imprenta desde su implantación en la ciudad en 1472 o 1473, y su creciente desarrollo durante los siglos XVI y XVII<sup>261</sup>.

Composto intorno al 1430 per il re di Castiglia Juan II, i poeti che vi compaiono appartengono ad un periodo anteriore. Si potrebbe dunque dire che si tratti di un canzoniere anacronistico, poiché la poesia contenuta nella raccolta è più vicina a quella praticata tra i secoli XIV e XV che non a quella dell’inoltrato Quattrocento: «en el reinado de Juan II domina ya otro tipo de poesía, más lírica y galante y menos trascendente y grave de la que impera en Baena»<sup>262</sup>.

Posteriore all’opera baenense sono il *Cancionero de Estúñiga* -che riflette fedelmente l’ambiente della corte napoletana di Alfonso V di Aragona-, composto tra gli anni 1436 e 1458, e il *Cancionero de Palacio*, compilato dopo il 1437 e prima del 1442. In particolare quest’ultimo riflette il contesto della corte di Juan II, comprendendo 400 poemi inseriti senza un ordine sistematico preciso e, dunque, riferendosi alle parole di Pérez Priego, seguendo un “criterio nuclear”. Si tratta di un «cancionero muy revelador,

---

<sup>260</sup> PÉREZ PRIEGO, *Los Cancioneros poéticos...*, cit., p. 14.

<sup>261</sup> José Manuel RICO GARCÍA, *Pautas y razones de las formas de transmisión de la poesía en el Siglo de Oro: el caso de Sevilla*, in «Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias», Rodrigo CACHO CASAL, Anne HOLLOWAY (edd.), Tamesis, Woodbridge, 2013, pp. 273-294, in particolare p. 274.

<sup>262</sup> PÉREZ PRIEGO, *Los Cancioneros poéticos...*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., cit., p. 14.

de primera importancia en la historia de la lírica del XV, por cuanto refleja la poesía en la corte de Juan II, una poesía galante y mayoritariamente de tema amoroso»<sup>263</sup>. Per quanto riguarda il *Cancionero de Estúñiga*, invece, si prediligono i *decires* alle *cantigas*, con «una poesía algo más evolucionada» rispetto a quella del *Cancionero de Palacio*<sup>264</sup>. Contemporaneo a questi due, il *Cancionero de Herberay des Essarts* sembra invece obbedire alle mode letterarie della corte navarra<sup>265</sup>.

Durante il regno di Enrique IV non si registrano compilazioni antologiche, anche se è facile pensare che la produzione poetica continuasse ad essere rilevante. Molte opere, infatti, non venivano scritte, ma solamente cantate o recitate, perdendosi inesorabilmente nel tempo. Mentre con l'invenzione della stampa, pur iniziando a preferire sempre più la via tipografica, quella manoscritta rimase assai presente, soprattutto tra nobili e benestanti. Fu proprio grazie all'invenzione di Gutenberg che, durante il regno dei Re Cattolici (1474-1504), la poesia conobbe il suo massimo splendore: nel 1482 si editò il *Regimiento de príncipes* di Gómez Manrique e le *Coplas* del nipote Jorge. Nello stesso anno vide la luce il primo canzoniere individuale di Íñigo López de Mendoza e qualche anno dopo, nel 1485, vi fu la prima edizione del *Laberinto de Fortuna* di Juan de Mena. Ma la reazione dei *letrados* non fu sempre positiva dinnanzi a questa nuova modalità di diffusione del sapere. Nel 1513 Pedro Manuel de Urrea, nella sua dedicatoria «a la muy illustre y magnífica Señora Doña Catalina de Ýxar y de Urrea condessa de Aranda» scriveva «suplicándole mucho le tenga guardado, que no se publique»:

¿Cómo pensaré yo que mi trabajo está bien empleado, viendo que por la emprenta ande yo en bodegones y cocinas, y en poder de rapazes, que me juzguen maldicientes, y [que] quantos lo quisieren saber, lo sepan, y que venga yo a ser vendido? P[a]rezca a vuestra señoría mejor que el que me quisiere ver no pueda, porque lo que es bueno pocos lo saben, y aquello vale más que más dif[icul]toso es de aver, y aquello es en menos tenido que más a menudo es visitado<sup>266</sup>.

In effetti l'arrivo della stampa non fu accettato facilmente da tutti, soprattutto da coloro che avevano fatto dell'arte della scrittura a mano libera la loro fonte di reddito. A tal proposito Álvaro Alonso, rifacendosi alle parole di Rodríguez Moñino nell'introduzione al *Cancionero General*, sottolinea come i primi canzonieri a stampa non corrispondessero a codici già esistenti, ma furono piuttosto compilati per le stamperie, il

---

<sup>263</sup> PÉREZ PRIEGO, *Los Cancioneros poéticos...*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., *cit.* p. 18.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>265</sup> ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, *cit.*, p. 11.

<sup>266</sup> *Cancionero de Urrea*, María Isabel TORO PASCUA (ed.), V. 1, Larumbe, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 26-29.

che farebbe pensare che le antologie anteriori fossero rimaste custodite nelle biblioteche di privati con una conseguente limitazione nella loro diffusione<sup>267</sup>.

Tra tutte le raccolte antologiche del secolo XV, sicuramente occupa un posto di rilievo il *Cancionero general*, al cui ricopiatore González Cuenca riconosce un grande merito, considerando che fu il primo a portare alla stampa un Canzoniere<sup>268</sup>. Il criterio che sembrerebbe aver seguito l'autore nella compilazione della sua antologia è quello di pubblicare ciò che non era stato editato fino ad allora. Esempio in questo senso è il caso di Jorge Manrique, del quale Castillo raccoglie praticamente tutta l'opera poetica, ad eccezione delle *Coplas sobre la muerte de su padre*, che erano già state stampate in precedenza<sup>269</sup>.

La poesia di Canzoniere continua a presentare diversi problemi: una stessa composizione può essere raccolta in vari canzonieri, con varianti di maggiore o minore rilevanza o essere attribuita a poeti diversi. Inoltre, di molti autori non conosciamo nulla, se non il nome indicato all'interno delle antologie. E se questo rende impossibile avere un definitivo elenco di poeti e codici, risulta ancora più complicato individuare relazioni di dipendenza tra un *cancionero* e l'altro, anche se Alberto Várvaro, per esempio, ha provato a mettere a confronto i canzonieri di *Estúñiga*, *Marciana* e *Casanetense* sostenendo che sia possibile postulare un modello comune di riferimento, andato perduto<sup>270</sup>. Inoltre il suo triplice aspetto di trasmissione attraverso la forma scritta, orale o musicale complica ulteriormente la situazione: buona parte della poesia del secolo XV, infatti, fu concepita per essere ascoltata e cantata, non solo recitata e letta. In alcuni casi, come Villasandino o Juan del Encina, il poeta musicava le sue stesse composizioni, mentre in altri, testi e musica corrispondevano ad artisti differenti. Nessuna delle compilazioni citate fino ad ora mantengono questo tipo di accompagnamento, anche se si conservano diverse raccolte musicali risalenti alla fine del secolo XV e l'inizio del secolo XVI; tra questi, uno dei più importanti è sicuramente il *Cancionero Musical de Palacio*, composto tra il 1505 e il 1520<sup>271</sup>.

---

<sup>267</sup> *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.), Madrid, RAE, 1958, pp. 7-15; ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 9.

<sup>268</sup> Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Madrid, Castalia, 2004, p. 18.

<sup>269</sup> PÉREZ PRIEGO, *Los Cancioneros poéticos...*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., cit., p. 21.

<sup>270</sup> *El cancionero castellano del siglo XV de la biblioteca estense de Módena*, Marcella CICERI (ed.), Universidad de Salamanca, 1995, pp. 7-8; ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 10.

<sup>271</sup> ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 12.

### 2.1.1 Generi e modalità

Le origini della poesia del secolo XV si ritrovano in diverse fonti e tradizioni liriche, prima fra tutte, come si è detto, la poesia trobadorica. E se l'amore è sicuramente il motivo più frequente anche nella poesia castigliana del Quattrocento, il suo legame con quella provenzale non può occultare le peculiarità proprie del genere *cancioneril*, che si sviluppa in un contesto politico e culturale certamente assai diverso rispetto a quello delle corti del sud della Francia. Ed anche la concezione dell'amore che emerge nei canzonieri si modifica e si evolve rispetto ai suoi modelli precedenti. Per molti critici quello che abitualmente si definisce amor cortese è un amore impossibile, la rinuncia disinteressata, «la transformación de la ascética monástica en ascética caballeresca»<sup>272</sup>. Ma questo amore era certo lontano dai matrimoni di convenienza tipici dell'epoca, e si configurò, evidentemente, come puro gioco letterario. Inizialmente gli studiosi tesero ad esaltare gli aspetti platonici della poesia provenzale prima, ed amatoria *cancioneril* poi, omettendo i riferimenti sessuali ed osceni di alcuni versi. Oggi, invece, è ormai accettata e condivisa dai più la tesi sostenuta da Keith Whinnom, che propone una nuova lettura dei canzonieri, attribuendo una accezione sessuale a molti dei suoi termini chiave e parlando, a riguardo di quegli studiosi come Jeanroy<sup>273</sup>, Martín de Riquer<sup>274</sup> o Francisca Vendrell de Millás<sup>275</sup> di *falsificación e supresión* che i critici avrebbero fin lì applicato alle opere<sup>276</sup>. Evidenzia Whinnom, invece, che nelle poesie dei canzonieri si incontrano non di rado espressioni oscene, dotate di un grande realismo, come nei versi di Caltraviessa, contenuti nel *Cancionero de Palacio*, dove il piacere fisico è ben superiore a quello morale e platonico decantato dalla critica:

Avría plazer, sin duda  
si fuesse oy el día  
que vos viesse yo desnuda  
en el lugar que querría.<sup>277</sup>

---

<sup>272</sup> Ana María RODO RUÍZ, «*Tristura va conmigo*»: fundamentos de amor cortés, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 19.

<sup>273</sup> Alfred JEANROY, *La poésie lyrique des Troubadours*, t. 2, Didier, Toulouse e Paris, 1934.

<sup>274</sup> Martín de Riquer, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, CSIC, 1948.

<sup>275</sup> Nel prologo alla sua edizione del *Cancionero de Palacio* la critica scrive che «platonico era el amor». *Cancionero de Palacio*, Francisca VENDRELL DE MILLÁS (ed.), Barcelona, CSIC, 1945.

<sup>276</sup> Keith WHINNOM, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, 1981.

<sup>277</sup> Canzone di Pedro de Caltraviessa (CCXXXVII), in *Cancionero de Palacio*, Ana María ÁLVAREZ PELLITERO (ed.), Salamanca, Biblioteca Universitaria de Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 225-226. WHINNOM, *La poesía amatoria...*, cit., p. 29.

Se nel *Cancionero General*, all'interno di una sua *pregunta* a Luis Salazar, Rodrigo Dávalos chiede se dà maggior tormento non poter avere quel che si ama di più, limitandosi a desiderarlo, oppure ottenere ciò che si vuole anche perdendo quella dignità cortese, sembrerebbe che per Salazar l'uomo non consideri pienamente soddisfacente il solo «ser querido»<sup>278</sup>. A sostegno della sua tesi Whinnom sottolinea ancora che in modo assai evidente all'interno del *Cancionero de Palacio* appaiono immagini di coppie nude o animali coinvolti in pratiche sessuali, il che sarebbe alquanto inspiegabile se si trattasse di amore platonico, e sottolinea anche che è possibile leggere testi in castigliano ed in altre lingue dove buona parte del lessico cela un significato allusivo. Questo capita, per esempio, nei madrigali italiani dove i termini “morire” e “morte” equivalgono al raggiungimento del massimo piacere fisico, accezione con la quale appaiono anche in testi iberici<sup>279</sup>.

Keith Whinnom poi amplia il discorso, osservando come anche nelle rubriche e nei commenti alle opere di alcuni testi del *Cancionero General* ci siano chiari riferimenti ad un amore fisico, come accade nella «Canción que hizo un gentilhombre a una dama que le prometió si la hallase virgen, de casarse con ella, y él después de haberla a su plazer gelo negó», o ancora nella *esparsa* di Guevara «A su amiga estando con ella en la cama»<sup>280</sup>.

E se da un lato c'è l'esaltazione della dama che i poeti elevano a categoria divina come accade nei celebri versi di Manrique «Sin Dios y sin vos y mí»<sup>281</sup> -con l'utilizzo anche di un linguaggio religioso che non è affatto un elemento di novità della lirica cancioneril, pero adquiere en ella un mayor atrevimiento y una mayor variedad<sup>282</sup>, dall'altro ci si trova dinnanzi a posizioni assai diverse come quelle di Alan Chartier che nel suo *La Belle dame sans merci* pubblicata nel 1424 presenta il poeta come un martire d'amore che muore per colpa della donna amata<sup>283</sup>.

<sup>278</sup> «Aquello que más amáis / que no lo podáis haver, / y ser querido; / o que por vos lo tengáis, / no siendo contento, y ser / aborrescido». «Digno de todo loor», in *CG* 1511 f. 154v.c. ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 16.

<sup>279</sup> Lo studioso si riferisce anche al significato latino del termine, presentando con questa stessa accezione nel *Glossarium eroticum linguae latinae* del 1826. WHINNOM, *La poesía amorosa...*, cit., p. 36.

<sup>280</sup> *Ivi*, pp. 21-46.

<sup>281</sup> «Yo soy quien libre me vi / yo quien pudiera olvidaros, / yo so el que por amaros / estoy desde os conocí, / sin Dios y sin vos y mí. / Sin Dios, porqu'en vos adoro, / sin vos, pues no me queréis, / pues sin mí ya está de coro / que vos soys quien me tenéis. / Assí que triste nascí, / pues que pudiera olvidaros, / yo so el que por amaros / estó, desde os conocí, / sin Dios y sin vos y mí» in *Cancionero General*, f. 143v.

<sup>282</sup> Michael GERLI, *La “religión de amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV*, in «Hispanic Review», XLIX, 1981, pp. 65-86.

<sup>283</sup> Patricia E. GREIVE, *Desire and Death in Spanish Sentimental Romance*, Newarl, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987; Michel CAZENAVE *et alii*, *El arte de amor en la Edad Media*, Palma de Mallorca, José J. de

È chiaro che sentimenti di questo tipo, al tempo stesso ascetici fisici, non potevano essere accettati dalla morale cristiana. Ed a tal proposito che José María Aguirre propone una soluzione al conflitto descrivendo l'amante cortese come collocato tra due codici distinti, intento a risolvere il problema rinunciando alla ricompensa d'amore –ma non al desiderio in sè- o riconoscendo l'impossibilità di ottenerla<sup>284</sup>. Tale è la situazione basilica dei canzonieri, risultanti di un compromesso tra la tradizione provenzale e la morale ascetica: ammettere il desiderio ma evitare allo stesso tempo la sua realizzazione<sup>285</sup>.

La poesia di canzoniera raccoglie versi ricchi di immagini profonde, che spesso sostituiscono le descrizioni fisiche. «Cuando el poeta habla de la dama como obra maestra de Dios, o incluso cuando la compara con estrellas o piedras preciosas, el lector obtiene la idea de una perfección absoluta, pero no una descripción, por estilizada que sea»<sup>286</sup>. Si tratta di una poesia intellettuale, che in molti hanno definito metafisica<sup>287</sup>. Eredi diretti della tradizione gallego-portoghese, nei *cancioneros* coesistevano anche moltissimi generi poetici. Tra questi, sicuramente le *cantigas de amor* e le *cantigas de amigo* sono tra quelli più visitati. I criteri che differenziavano i modelli di poetica trovatoresca galiziano-portoghese furono stabiliti già nel secolo XIII nell'*Arte de Trovar*, che si trova all'interno del *cancionero* della Biblioteca Nazionale di Lisbona, nel quale si legge:

E como há algumas cantigas em que falam tanto eles como elas, por isso é importante que entendais se são de amor ou de amigo, porque se falam eles na primeira cobra e elas na outra, é de amor, pois move-se segundo a argumentação dele (como vos dissemos ante); e se falam elas na primeira cobra, então é de amigo; e se falam ambos em uma cobra, então depende de qual deles fala primeiro na cobra<sup>288</sup>.

Dunque ciò che definisce una canzone d'amore o di amico è la voce presente nella prima strofa del poema: se la voce è quella maschile si tratta di una *cantiga de amor*, se è femminile, di una *de amigo*. Altro genere assai praticato e di tradizione galiziano-

---

Olañeta, 2000, pp. 91-152. Féliz Filha COSMA ALBUQUERQUE, *Pervivencias del código del "amor cortés" en las secciones de "Canciones" y "Romances" en el Cancionero General de Hernando del Castillo*, Universidad de la Rioja, curso 2012-2013, p. 20.

<sup>284</sup> José María AGUIRRE, *Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés*, in «Romanische Forschungen», XCIII, 1981, pp. 54-81, in particolare p. 67. ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 17.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>287</sup> María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950, p. 87; WHINNOM, *La poesía amatoria...*, cit., p. 18; AGUIRRE, *Reflexiones para la construcción...*, cit. p. 79 e segg. ALONSO, *Poesía de Cancionero*, Madrid, Catedra, 2006, p. 24.

<sup>288</sup> La trascrizione presa a riferimento è di Yara FRATESCHI VIEIRA ed è disponibile *online* all'indirizzo <http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/3270/2497>.

portoghese, presentato ancora una volta nell' *Arte de trovar*, sono le *cantigas de escarnio* e quelle *de maldezir*:

«Cantigas d'escárnio são aquelas que os trovadores fazem, querendo dizer mal de alguém nelas, e dizem-lho por palavras cobertas que tenham dois entendimentos, para que não sejam entendidas [...] ligeiramente: e essas palavras chamam os clérigos “equivocatio”. E essas cantigas se podem fazer também de mestria ou de refrão. E embora alguns digam que há algumas cantigas de “joguete d'arteiro”, essas não são mais do que de escárnio, nem têm outro entendimento. Mas também dizem ainda que há outras “de risabelha”: essas ou são de escárnio ou de maldizer; e chamam-lhes assim porque riem por causa delas às vezes os homens, mas não são coisas em que haja sabedoria ou qualquer outro bem. Cantigas de maldizer são aquelas que fazem os trovadores [contra alguém] descobertamente: nelas entrarão palavras em que querem dizer mal e não terão outro entendimento se não aquele que querem dizer claramente<sup>289</sup>.

Oltre a quelli indicati tradizionalmente come archetipi, nella letteratura galiziano-portoghese possono essere individuati alcuni generi minori come la *pastorela* ed il *lais*, la *cantiga de tear*, il *planto o planh*, il *partimen*, la *canción de alba*, il *descordo*, la *cantiga de vilão*, la *cantiga de seguir*, la *cantiga encomiástica*, la *tenzón* o *tenção*, la *cantiga de madre*<sup>290</sup>.

La scuola di filologia spagnola del secolo XX ha condiviso la teoria di Le Gentil sulla distinzione tra poesia di forma metrica fissa e poesia strofica libera<sup>291</sup>. Recentemente Ana María Roado Ruiz ha ribadito ancora che «la poesía de forma fija se vincula en su origen al *virelai* francés y la *danza* trovadoresca, poemas con estribillo o *refrain* que condiciona la estructura y desarrollo de las coplas»<sup>292</sup>, mentre la poesia strofica libera riguarda «todas aquellas composiciones que no presentan forma métrica fija, esto es, los *decires* y las *preguntas* y *respuestas*, a las que podríamos añadir las *glosas*»<sup>293</sup>. Al primo genere appartengono *canción*, *glosas*, *villancico*, *esparsa*, *motes* e *invenciones*, mentre al secondo, *decires* e *preguntas* y *respuestas*. Domínguez Caparrós, definisce la *canción medieval* in questi termini:

[es un] poema que comienza con un estribillo o cabeza —generalmente una redondilla, pero también una quintilla o una estrofa de tres versos—, sigue con una redondilla, y

---

<sup>289</sup> *Ibidem*.

<sup>290</sup> Josep BERNIS, *Géneros híbridos o géneros “menores” en la literatura gallegoportuguesa medieval*, articolo disponibile su [https://www.academia.edu/7432380/G%C3%A9neros\\_menores\\_en\\_la\\_literatura\\_gallegoportuguesa\\_medieval](https://www.academia.edu/7432380/G%C3%A9neros_menores_en_la_literatura_gallegoportuguesa_medieval).

<sup>291</sup> Pierre LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2, Rennes, Plihon, 1953, pp. 180-186. Approccio simile quello di Henry. R. LANG, *Las formas estróficas y términos métricos del Cancionero de Baena*, in «Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín», Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1927, pp. 485-523.

<sup>292</sup> Ana María RODO RUIZ, *La métrica cancioneril en la época de los Reyes Católicos: la poesía de Pedro de Cartagena*, in «Ars Métrica», V, 2012, pp.1-24, in particolare p. 4.

<sup>293</sup> *Ivi*, p. 18.



termina con una estrofa similar a la cabeza y que repite sus rimas (vuelta). El verso empleado es el octosílabo o el hexasílabo. La canción podía constar de una sola copla o de varias coplas que se ajustan al mismo orden. Alguna vez, la vuelta lleva un verso de enlace con la redondilla anterior, por influencia del villancico<sup>294</sup>.

Si tratta del genere che meglio definisce i gusti della seconda metà del secolo XV. Il termine stesso *canción* è relativamente recente, tanto che era ancora sconosciuto all'antologo Juan Alfonso de Baena, che mantiene il termine antico *cantiga*. In effetti fu a partire dalla seconda metà del secolo che, grazie all'impulso dato dai poeti vissuti sotto la corte di Enrique IV e dei Re Cattolici, come afferma Beltrán:

la canción extendió su rarefacción estilística y sus peculiaridades literarias al conjunto de los géneros líricos, las *coplas* casi siempre amorosas, y el recién creado villancico cortés. Sin embargo, por ser la heredera más genuina de la escuela gallega [...] y por ser el único género volcado casi exclusivamente a la expresión amorosa, resultó ser desde el principio un punto de referencia para la tradición cortés en su conjunto<sup>295</sup>.

Fu Le Gentil a stabilire le principali differenze tra *canción* e *villancico*, osservando che la prima si definisce non solo per opposizione alla poesia strofica libera, ma anche in opposizione al *villancico*, con il quale, comunque, condivide alcune caratteristiche che anche Estela Pérez Bosch ha schematizzato in uno dei suoi ultimi studi: 1) l'*estribillo* della canzone è più lungo, normalmente di quattro o cinque versi, del *villancico*; 2) la *vuelta* generalmente riproduce lo schema dell'*estribillo*, il che la rende una composizione più regolare; 3) la canzone è un poema che di solito consta di una sola strofa, raramente di due o tre; 4) la canzone è un genere cortese e colto, specializzato in temi amorosi, ed è erede diretta dell'antica *chanson* provenzale<sup>296</sup>.

Nel corso del secolo XV la canzone sperimenta una chiara evoluzione, sia nella forma che nei contenuti, mentre nella seconda metà del Quattrocento, come ci mostra anche Beltrán:

asistimos a lo que desde el punto de vista histórico hemos de considerar la fosilización formal; la canción se convierte en poema de una sola vuelta, casi siempre con *retronx*, estróficamente regular y construido sobre una sabia armonía de vocabulario, sintaxis y estructuras conceptuales entorno al esquema estribillo más mudanza más vuelta, equivalentes, en término de contenido, a una sofisticada combinación de variaciones sobre el tema inicial. [...] Había en el siglo XV una agudísima tendencia por el preciosismo

---

<sup>294</sup> José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985, s.v.

<sup>295</sup> Vicente BELTRÁN, *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 47.

<sup>296</sup> LE GENTIL, *La poésie lyrique...*, cit., pp. 263-264. Estela PÉREZ BOSCH, *Los valencianos del "Cancionero General": estudio de sus poesías*, Universidad de Valencia, Parnaseo, 2009, p. 249.

formal que en Italia cuajó en el soneto, en Francia en el *rondeau*, y en Castilla y Aragón lo hizo en la canción»<sup>297</sup>.

Nel corso del secolo, dunque, assistiamo al momento di massimo splendore della canzone, che fissa la sua struttura ed amplia le sue funzioni, aprendo il cammino verso due nuovi generi che saranno ampiamente praticati negli anni a seguire: la *canción glosada*, più estesa e tecnicamente più flessibile, e la canzone come *glosa de motes*, di estensione simile a quella della canzone, ma più strettamente collegata al contesto ludico ed enigmatico del *mote*<sup>298</sup>. Quest'ultimo era una poesia costituita da un solo verso e normalmente si configurava come l'inizio di una *glosa*; quest'ultima era formata da tre elementi: un *mote*, una strofa –chiamata *redondilla* o *quintilla*, che si concludeva con un *mote*-, ed una *copla* che, nel finale, riproponeva ancora il *mote* iniziale. Come il *decir*, era caratterizzata da varietà tematica e metrica, e poteva articolarsi anche di una strofa iniziale, generalmente breve, definita *cabeza*, *mote*, *sentencia*, *texto* o *retruécano*, ed una serie di strofe che spiegavano il contenuto della prima.

Definibile come una «paráfrasis amplificante de un poema previo, cuyos versos son engastados en el seno de una nueva composición»<sup>299</sup>, la *glosa* è stata identificata da Pérez Bosch come il «subgénero más característico de la *interpretatio* cancioneril»<sup>300</sup>. Si tratta di un genere molto coltivato nel secolo XV poiché, considerando la sua varietà e libertà di forme; offriva, infatti, diverse possibilità ai poeti, che potevano anche dedicarsi alle *contrafacta*, composizioni religiose molto frequenti anche nei canzonieri spirituali del secolo successivo. Dal punto di vista metrico, la *glosa* consta di due parti: una strofa iniziale, generalmente corta, ed una serie di strofe che spiegano o commentano il contenuto della prima. Di queste, quella iniziale può essere opera dello stesso autore o di altri, e si definisce *cabeza*, *sentencia*, *mote*, *texto* o *retruécano*. La *glosa* non ha una forma fissa, ma può ospitare *coplas castellanas*, *coplas reales*, *octavas*, *sonetos* o *liras*<sup>301</sup>. Nata per il commento e condizionata da elementi metrici e stilistici molto restrittivi, la *glosa* era il luogo ideale per esercitarsi nel virtuosismo della retorica, secondo Rodo Ruiz: «Un siglo después [...] no será más que ejercicio artificioso de métrica de escuela hasta

---

<sup>297</sup> Vicente BELTRÁN, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988, p. 132.

<sup>298</sup> PÉREZ BOSCH, *Los valencianos...*, cit., p. 256.

<sup>299</sup> Juan CASAS RIGALL, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, p. 54.

<sup>300</sup> PÉREZ BOSCH, *Los valencianos...*, cit., p. 260.

<sup>301</sup> ROADO RUÍZ, *La métrica cancioneril...*, cit., pp. 16-17.

encontrar un nuevo momento de esplendor, a partir de 1580, con figuras como Lope de Vega y Cervantes»<sup>302</sup>.

La parola *villancico* in riferimento ad una forma metrica caratteristica, invece, non appare in forma regolare fino al *Cancionero General*. Prima i termini *villancico* o *villancete* si utilizzavano per riferirsi ai *decires de estribillos* di carattere popolare, o anche ad alcune *serranillas*<sup>303</sup>. Come afferma Díaz Rengifo:

Villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantado; los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos; pero éste sólo para la música. En los villancicos hay cabeza y pies: la cabeza es una copla de dos, o tres, o cuatro versos [...]. Los pies son una copla de seis versos, que es como glosa de la sentencia que se contiene en la cabeza<sup>304</sup>.

Per questo genere si tratta di un poema strofico di forma fissa, che, nella definizione di Domínguez Caparrós si articola in diverse parti:

un estribillo inicial —llamado cabeza, villancico, letra o tema— de dos, tres o cuatro versos; y la estrofa o pie, dividida en tres partes: dos mudanzas simétricas y una vuelta, constituida por tres o cuatro versos de los que el primero —verso de enlace— tiene la misma rima que el último de la mudanza, y los demás —o al menos el último— enlazan mediante la rima con la cabeza. El villancico emplea normalmente octosílabos o hexasílabos. Puede constar de más de una estrofa y, en ese caso, el estribillo se repite al final de cada estrofa. La parte más estable es la redondilla o cuarteta que constituye las dos mudanzas, mientras que el estribillo y el final (vuelta) pueden presentar bastantes modificaciones de forma y extensión<sup>305</sup>.

All'interno dello stesso dizionario di metrica spagnola Domínguez Caparrós definisce la *esparsa* (o *esparza*) come «una forma precursora del madrigal y del epigrama» con argomento lirico-amoroso<sup>306</sup>. Si tratta di un poema breve di una sola strofa (*copla real, mixta* o *de arte menor*), per il quale la critica ha sottolineato il carattere più *mundano e immediato* che ha portato il genere ad essere maggiormente praticato nei canzonieri peninsulari della fine del secolo XV<sup>307</sup>. Sebbene si tratti di una struttura maggiormente adoperata nel Seicento, la *esparsa* non è una novità nel panorama letterario bassomedievale. La sua origine risale invece al periodo provenzale, quando iniziano a diffondersi le strofe sciolte di canzoni, configurandosi come struttura autonoma, espressione di un pensiero completo, e divenendo una entità poetica indipendente.

---

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>304</sup> Juan DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española*, Barcelona, 1959, p. 44.

<sup>305</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Diccionario de métrica...*, cit., s.v.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> PÉREZ BOSCH, *Los valencianos...*, cit., p. 272.

Le Gentil ha osservato la somiglianza tra la *ajuda* galiziano portoghese e la *esparsa* castigliana, entrambe provenienti dalla tradizione provenzale<sup>308</sup>, anche se, osserva Pérez Bosch, «la *esparsa* castellana [...] acoge un programa estético y formal que no es posible explicar única y exclusivamente a partir de su antecedente provenzal»<sup>309</sup>; si tratterebbe piuttosto di un nuovo poema, con elementi comuni alla canzone ed al *villancico* cortese. Altri esercizi poetici che appartengono ai generi di forma fissa sono *motes* e *invenciones*, che meglio dimostrano la relazione della poesia con il contesto ludico delle corti<sup>310</sup>.

Si può considerare appartenente a questo primo gruppo di forma regolare anche il *romance* che, all'interno del *Cancionero General*, si presenta come il prodotto di una appropriazione colta del genere che, anche se ampiamente codificato, adattandosi al nuovo contesto, risulta sensibilmente differente rispetto alla tradizione precedente<sup>311</sup>. Sotto l'etichetta di *romance* confluiscono, nei canzonieri della fine del secolo XV, le più diverse forme e tradizioni e, sottolinea Pérez Bosch riferendosi agli studi di Gloria Chicote, «la inclusión del romancero en las colectáneas poéticas de la época responde [...] al éxito que el género adquiriría en un contexto oral tradicional y las oralizaciones musicadas que proliferaban en el ámbito cortesano»<sup>312</sup>.

Se tra le composizioni fisse che abbiamo ripercorso le canzoni furono protagoniste indiscusse della *poesía cancioneril*, sorte non da meno ebbero i *decires*. Si tratta di componimenti discontinui, che coniugano la tradizione orale con quella scritta, essendo composti per la lettura o la recitazione in ambienti cortesi ma successivamente cristallizzati nella forma scritta dei *cancioneros*. Sara Ortega-Sierra li definisce «un género poético cancioneril proteiforme y “camaleónico” por excelencia, con un abigarrado corpus que incluye desde piezas cómicas, religiosas, satíricas, líricas, panegíricas, moralizadoras y lúdicas, hasta poemas doctrinales y políticos»<sup>313</sup>.

I moltissimi temi e le diversità formali del *decir* potrebbero spiegare «la imprecisión generalizada que ha pesado sobre los distintos intentos de definirlo, al igual que la

---

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>310</sup> *Ivi*, 92.

<sup>311</sup> *Ivi*, p. 283.

<sup>312</sup> *Ibidem*; Gloria Beatriz CHICOTE, *Campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientistas*, in *Canzonieri iberici*, Patrizia BOTTA, Carmen PARRILLA GARCÍA, José Ignacio PÉREZ PASCUAL (edd.), Vol. 2, 2001, pp. 87-98, in particolare p. 88.

<sup>313</sup> Sara ORTEGA SIERRA, “Oír *dezires* y *decir dezires*” del *performance textual a la escritura reflexiva en la poesía cancioneril cuatrocentista*, in «Encuentros», II, 2012, pp. 99- 114, in particolare p. 100.

tradizionale caratterizzazione del mismo per opposizione a los géneros de forma fija»<sup>314</sup>. In questa direzione Antonio Chas Aguión e Sandra Álvarez Ledo affermano:

La canción, propia de una ejecución cantada, es una composición cerrada, de forma fija, integrada por los siguientes elementos: una parte inicial o pie de la canción, que introduce el tema, una parte medial o variación, una parte final o vuelta, que recoge las rimas (y frecuentemente, en represa, palabras y hasta versos enteros) y el motivo temático del pie. El decir, por el contrario, es una composición de estructura abierta, construida por una sucesión indeterminada y variable de estrofas, que mantienen siempre la misma distribución de rimas entre sí, aunque éstas cambien de una copla a ora (*coblas singulares*, en la terminología provenzal, o *arte comuna*, como las llama Santillana en el *Prohemio*)<sup>315</sup>.

Contraria a questo approccio fu Gómez Bravo che, oltre ad opporsi al binomio che vedeva da un lato le *cantigas* e dall'altro i *decires* come due generi diametralmente opposti, vicini al canto i primi ed alla recitazione i secondi, sottolineò l'importanza di cercare negli elementi retorici e metrici dei *decires* le caratteristiche per definirli in forma adeguata<sup>316</sup>.

Sara Ortega Sierra afferma, invece, che i *decires* riferivano di una metapoetica per la loro condizione di poema detto e, allo stesso tempo, scritto; questo nuovo modo di diffondere la poesia era dovuto alla contingente crescita del tasso di alfabetizzazione e ad una implementazione delle pratiche sociali come la lettura grazie alla quale, soprattutto tra i *letrados*, la poesia di canzoniere circolava<sup>317</sup>. A favore di questa ipotesi, prosegue la studiosa, si registra un incremento generalizzato dell'utilizzo del verbo "leer" su "oir" e un'attenzione maggiore per l'estetica del verso con l'aggiunta di *rúbricas*, *índices* e *tablas* che suggeriscono e facilitano la lettura dei testi<sup>318</sup>. Gli «ámbitos de *performance* para el *dezir*» sarebbero dunque classificabili in un ordine di riservatezza crescente: pubblico (feste di corte alle quali poteva partecipare anche un pubblico non iniziato all'arte della poesia), semiprivato (all'interno di incontri poetici) e privato (lettura silenziosa alla quale erano dediti i *letrados*), sostenendo maggiore quest'ultima modalità<sup>319</sup>.

<sup>314</sup> Antonio CHAS AGUIÓN-Sandra ÁLVAREZ LEDO, *Variaciones formales en géneros de forma libre: los decires*, p. 1. Disponibile all'indirizzo [http://centroestudioscervantinos.es/upload/1945\\_mdfile.pdf](http://centroestudioscervantinos.es/upload/1945_mdfile.pdf).

<sup>315</sup> PÉREZ PRIEGO, *Temas y formas de la poesía cancioneril: la lírica de Juan de Mena*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., *cit.*, p. 115.

<sup>316</sup> Ana María GÓMEZ BRAVO, *Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana*, in «Bulletin of Hispanic Studies», LXXVI, 1999, pp. 169-187; della stessa autrice: *Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas*, in «Rhetorica», XVII, 1999, pp. 137-175.

<sup>317</sup> ORTEGA SIERRA, "Oír dezires y decir dezires"..., *cit.*, p. 100.

<sup>318</sup> *Ibidem*.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

Le pratiche sociali che ritmavano la vita delle corti appartenevano all'ambito pubblico, mentre gli incontri nei quali si discuteva di poesia erano riservati ai pochi poeti iniziati alla *Gaya Ciencia*. In questi due contesti, le modalità di condivisione dei poemi erano evidentemente di tipo orale, e potevano riguardare la lettura ad alta voce, la recitazione e la drammatizzazione, con una predilizione per la prima forma:

[Cada poeta] levantábase e leía la obra que tenía fecha, en boz intelligible; [y, tras haber sido declarada ganadora por el jurado, la composición] era asentada en el registro del consistorio, dando *authoridad* y *liçençia* para que se pudiere cantar, e en público *dezir*<sup>320</sup>.

Anche Dorothy Clarke, dopo aver osservato la presenza di elementi semidrammatici in alcuni *dezires*, indica la drammatizzazione come una possibile forma di attuazione dei testi di canzoniere, come avviene per esempio nel *Dezir al nacimiento de Juan II* di Francisco Imperial (PN1, ID0532), dove è immediatamente evidente la predilizione del discorso mimetico su quello narrativo e descrittivo, per quanto questo *dezir* contenga otto monologhi consecutivi messi in bocca ai sette pianeti e a Fortuna, *dramatis personae*<sup>321</sup>.

Analizzando lo stesso *decir* -del quale si parlerà più approfonditamente nel capitolo quattro-, Ortega Sierra parla della presenza di «*cualidades semi-dramáticas y de acotaciones escénicas rudimentales*»<sup>322</sup>, che porterebbero a due possibili modalità di lettura pubblica: 1) la recitazione da parte di un giullare “polivalente”, che, guidato da elementi didascalici presenti nel testo, modulava la voce ed i gesti in funzione dei diversi personaggi; 2) dato il contesto storico nel quale nasce il poema ed il cerimoniale di consegna dei doni, è possibile che il *dezir* fosse stato rappresentato come un *momo*, piccolo spettacolo teatrale o parateatrale, caratteristico degli ambienti cortigiani della fine del Medioevo, all'interno del quale interveniva tutta la corte, dal re o signore fino ai servitori. Se così fosse, ci si troverebbe dinnanzi ad un genere, quello del *dezir*, che potrebbe candidarsi a padre del teatro medievale<sup>323</sup>.

Che tutte le forme di oralità, di diffusione e di trasmissioni dei saperi stessero cambiando è evidente. Dunque anche l'ipotesi di una drammatizzazione dei componimenti poetici non è da escludere. La poesia non era mai stata considerata un'arte

---

<sup>320</sup> VILLENA, Enrique de, *Arte de trovar*. Edición, prólogo y notas de F. J. Sánchez Cantón; prospecto de Antonio Prieto, Madrid, Visor Libros, 1993, pp. 59-61.

<sup>321</sup> Dorothy CLARKE, *Francisco Imperial, nascent Spanish secular drama, and the ideal prince*, in «*Philological Quarterly*», XLII, 1963, pp. 1-13.

<sup>322</sup> ORTEGA SIERRA, “*Oír dezires y decir dezires*”..., *cit.*, p. 102.

<sup>323</sup> *Ivi*, p. 103.

per tutti, ma un mezzo per elevarsi, più che un mero intrattenimento. Ma come sappiamo l'opera raccolta nei canzonieri si sviluppò in un contesto cortigiano all'interno del quale comporre versi ed apprezzarli si convertì in un «adorno supplementario», più che in un vanto per pochi<sup>324</sup>. Non mancarono, tuttavia tentativi per trasformare la poesia in un'arte più grave e dignificata, come fu, tra i tantissimi, quello di Juan de Mena che scelse un linguaggio ricco di latinismi, di riferimenti a fatti mitologici e ad elementi di varia erudizione. Ma questo progetto, sottolinea Alonso, si scontrava con un doppio ostacolo: da un lato il confronto tra la religione e la morale, che guardavano con diffidenza alla cultura classica; dall'altro una mentalità aristocratica, per la quale risulta inammissibile una completa dedizione alle lettere<sup>325</sup>.

Per alcuni, dunque, la poesia era una tecnica che tutti potevano acquisire, mentre per altri si trattava di una ispirazione divina, la cui assenza non può essere colmata con lo studio. Ed è in questa seconda idea che nasce e si sviluppa la dottrina della *gaya çiençia*. Tra la prima e la seconda metà del secolo XV, inoltre, si assiste ad una variazione terminologica, per la quale l'etichetta *dezir* lasciò progressivamente spazio a quella di *copla*<sup>326</sup>. È probabile, osservano Chas Aguión-Álvarez Ledo, che una delle cause che contribuirono a questa trasformazione terminologica fu l'evoluzione dal monostrofismo al polistrofismo, segnalata anche da Le Gentil e Gómez-Bravo<sup>327</sup>.

*Cantiga* e *dezir* sono, dunque, i generi più importanti nella poesia amorosa del secolo XV che, comunque, si alternano anche nella poesia religiosa, mentre quella morale tende a preferire le forme non cantate<sup>328</sup>. La canzoni, riassume Alonso, sono poemi di forma fissa, destinati al canto ed integrati da alcuni elementi: un *incipit* di quattro o più versi che indicano il motivo centrale della composizione; uno sviluppo o variazione, che normalmente ospita rime diverse rispetto a quelle adoperate nella prima parte; un finale o *vuelta*, che riprende le rime dei versi iniziali<sup>329</sup>.

---

<sup>324</sup> ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 12.

<sup>325</sup> *Ivi*, pp. 12-14.

<sup>326</sup> Rafael LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp. 58-86.

<sup>327</sup> «El término coplas, de acuerdo con Le Gentil, “mieux que decir, souligne le caractère strophique de la poésie dite”, y, en opinión de Gómez-Bravo, “a partir de la primera mitad del siglo XV, las etiquetas de género se aplican sólo a aquellos poemas que tienen un esquema métrico fijo, como las canciones, villancicos, romances, esparsas, letras de justadores, motes y glosas. Los poemas que no se atenían a una forma métrica fijada parecieron caer en la simple categoría de coplas, término que raramente se halla en los cancioneros tempranos”» Cfr. LE GENTIL, *La poésie lyrique...*, cit., p. 184; GÓMEZ-BRAVO *Retórica y poética...*, cit. pp. 158-159. CHAS AGUIÓN-ÁLVAREZ LEDO, *Variaciones formales en géneros...*, cit., p. 2.

<sup>328</sup> LE GENTIL, *La poésie lyrique...*, cit., p. 228 e segg.

<sup>329</sup> ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 26.

Il *decir*, invece, sembra maggiormente dedicato alla lettura che, come si è visto, non era necessariamente privata. Dal punto di vista formale, la libertà compositiva della quale gode è sicuramente la caratteristica più evidente del genere. Ciò implica una certa variabilità anche nell'estensione, nei metri utilizzati, nelle combinazioni strofiche e nelle formule di apertura o chiusura dei componimenti<sup>330</sup>. Dal punto di vista contenutistico la canzone si utilizzava normalmente per esprimere e trasmettere un sentimento in forma breve e intensa, mentre il *decir* permetteva un'analisi più approfondita delle emozioni, con un più forte spirito narrativo<sup>331</sup>. Nelle parole di Pérez Priego si trova la summa perfetta e riassuntiva delle definizioni dei due generi: «la canción [...] da cuenta por lo general de impresiones poéticas fugitivas [...] exigiendo al mismo tiempo un enérgico esfuerzo de concisión verbal; el decir, [...] conviene a emociones prolongadas y a sentimientos más complejos»<sup>332</sup>.

Altro genere poetico di rilievo era quello delle *serranillas* che, in alcuni canzonieri, vengono definite canción. In effetti, si legge in Álvaro Alonso, «se trata de composiciones destinadas al canto, de organización métrica idéntica a la de la canción»<sup>333</sup>. A differenza delle canzoni, tuttavia, le *serranillas* sono più vicine ai *decires*, in quanto si configurano come poemi narrativi. Lo studioso propone un efficace schema che mette in relazione i generi e le modalità:

	<i>P. narrativa</i>	<i>P. lírica</i>
<i>P. cantada</i>	Serranilla o canción	Canción
<i>P. recitada</i>	Decir	Decir

In un articolo disponibile *online* intitolato *Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las «serranillas» y los «sonetos»*, Pérez Priego scrive che

Las serranillas eran, en efecto, unos poemillas ocasionales y ligeros, que se componían en la corte ante un auditorio cortesano y diverso, y en las que, con cierto aire apicarado y

<sup>330</sup> CHAS AGUIÓN-ÁLVAREZ LEDO, *Variaciones formales...*, cit., p. 1.

<sup>331</sup> ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 27.

<sup>332</sup> PÉREZ PRIEGO, *Temas y formas de la poesía cancioneril: la lírica de Juan de Mena*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., cit., p. 115.

<sup>333</sup> ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 28.



cómplice, se relataban aventuras viajeras -más o menos procaces, más o menos idealizadas- de amoríos serranos<sup>334</sup>.

Nel genere si fondono le origini provenzali e gallego-portoghesi con quelle della tradizione popolare peninsulare. Questa molteplicità di provenienze spiegherebbe la sua complessità tematica: la tradizione francese avrebbe suggerito figure e situazioni più idealizzate, mentre quella peninsulare e popolare avrebbe suggerito una donna più dura ed aggressiva, presente nell'Arcipreste de Hita e in poeti come Carvajal<sup>335</sup>. Lo schema della narrazione è molto semplice: normalmente il cavaliere dialoga con la sua serrana, che a volte accetta ed altre rifiuta le sue proposte d'amore. Il dialogo non è un elemento necessariamente presente, ed in tal caso l'elemento narrativo si riduce al semplice incontro o alla visione della dama. Non mancano, tuttavia, componimenti che rompono con la tradizione, come in Pedro de Escavias, dove sarà la donna a ricevere il rifiuto del suo cavaliere<sup>336</sup>.

Un'attenzione particolare merita il colloquio poetico che nella poesia di canzoniere si esprime nelle *preguntas y respuestas*. Il dialogo è sempre stata la forma di espressione più diffusa ed efficace per presentare argomenti e problemi di svariato genere. Grazie alla poesia, il dibattito filosofico si aprì a più persone, ed anche discipline apparentemente lontane iniziarono ad avvicinarsi nell'intento di rispondere alle crescenti domande dell'uomo, avvicinando così credo e ragione:

Desde los orígenes patrísticos hasta fines del siglo XIV, la historia del pensamiento cristiano es la de un esfuerzo incesantemente renovado para manifestar la conformidad entre la razón natural y la fe, cuando esa conformidad existe, y para lograrla, cuando no existe<sup>337</sup>.

In poesia, tra le diverse modalità di dibattito, la *tensó* fu quella che più abitualmente venne adoperata nella lirica trovadorica europea fino alla fine del secolo XIII. Si trattava di una disputa tra due trovatori, ciascuno dei quali difendeva il punto di vista che meglio riteneva adeguato. A ciascuno di loro corrispondeva una strofa del poema e, se il primo ad intervenire poteva scegliere lo schema metrico e rimico, il secondo doveva mantenere quanto scelto dall'interlocutore. Successivamente, quando la tradizione occitanica era

---

<sup>334</sup> [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-transmision-y-recepcion-de-la-poesia-de-santillana-el-caso-de-las-serranillas-y-los-sonetos/html/bf5d69f2-a0fd-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-transmision-y-recepcion-de-la-poesia-de-santillana-el-caso-de-las-serranillas-y-los-sonetos/html/bf5d69f2-a0fd-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html)

<sup>335</sup> Per l'origine del genere si fa riferimento ancora una volta ai lavori di Rafael LAPESA, in particolare *La obra literaria...*, cit., pp. 46 e segg; «Las Serranillas del Marqués de Santillana», in *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 243-276.

<sup>336</sup> María HERNÁNDEZ ESTEBAN, *Pastorela, ballata, serrana*, in «Dicenda», III, 1984, pp. 73-96.

<sup>337</sup> Étienne GILSON, *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1985, p. 697.

ormai in declino, si iniziò a considerare una nuova tipologia dialogica più circoscritta, il *joc partit* o *partimen*, sebbene la parola *tensó* avrebbe continuato ad essere utilizzata per riferirsi genericamente al dibattito poetico. Nel caso del *partimen*, le regole erano ancora più rigide, poiché il poeta che dava inizio al dibattito doveva presentare due alternative, accettando di difendere quella che non avesse scelto l'altro poeta<sup>338</sup>. Nello stesso ambito, inoltre, si poteva parlare anche di *tornejamen* –quando lo scambio avveniva tra più trovatori- e di *cobra*, uno scambio di battute molto breve, di una o due strofe<sup>339</sup>.

Durante il Medioevo i dibattiti si utilizzavano anche come esercizio di memoria e di confronto, che, oltre ad essere un importante strumento di diffusione e persuasione, aiutavano a sviluppare la capacità di ragionare su un determinato argomento. Uno dei temi più affrontati dagli uomini medievali era indubbiamente la fede, parte essenziale del percorso educativo. Nel Quattrocento, però, si osserva una notevole crescita nella produzione dei dibattiti di tema amoroso che, a partire dagli imprescindibili studi sulla poesia lirica spagnola e portoghese di Le Gentil<sup>340</sup>, si stabilisce che siano di derivazione del *partimen* provenzale. Molti di questi dialoghi sull'amore sono custoditi nei canzonieri, che ci informano di un ambiente propizio a questo genere di riflessione poetica, e nel *Cancionero de Baena* sono diversi gli esempi di giochi poetici di questo tipo: si tratta delle *preguntas y respuestas*.

Definite da Le Gentil come «une forme particulière de débat»<sup>341</sup>, erede dei dialoghi provenzali, nelle domande e risposte un poeta avanza un dubbio su un tema, ed un altro gli risponde, rispettando scrupolosamente lo schema metrico della domanda «por los consonantes»<sup>342</sup>. Le varianti, comunque, sono molte: non sempre domanda e risposta sono composte da autori diversi; non necessariamente si tratta di un dibattito su un preciso argomento, ma potrebbe trattarsi di critiche reciproche; è possibile che le domande restino senza risposta o, al contrario, che ne ricevano più di una, aprendo anche verso nuove questioni<sup>343</sup>. In ogni caso si tratta di prove di estrema abilità e bravura, ed i testi possono

---

<sup>338</sup> ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 39.

<sup>339</sup> Pierre BEC, *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 18.

<sup>340</sup> Pierre LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, vol. I, Rennes, Plihon, 1949, p. 461 e segg.

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 459.

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> Joaquín GIMENO CASALDUERO, *Pero López de Ayala y el cambio poético de Castilla a comienzos del XV*, in «Hispanic Review», XXXIII/1, 1965, pp. 1–14.

arrivare a racchiudere in sé sottili giochi linguistici e logici volti a mettere a prova l'intelligenza dell'avversario e ad evidenziare la propria<sup>344</sup>.

Oltre ai criteri formali, per individuare le *preguntas y respuestas*, Antonio Chas –i cui studi sul genere sono essenziali e ad essi si fa riferimento– introduce la prospettiva funzionale, che permette di considerare il ruolo che ciascun elemento svolge nella composizione, assegnando alla *pregunta* ed alla *respuesta* funzioni autonome che le rendevano tra loro indipendenti, sebbene le due parti formassero insieme un'unica unità significativa<sup>345</sup>. Rispetto ai tipi di *pregunta*, Antonio Chas sostiene quanto segue:

la obligada formulación de un interrogante a uno o varios destinatarios con la esperanza de ser contestada, consustancial a la pregunta cancioneril, puede materializarse de muy diferentes formas siendo las posibilidades de concretización las siguientes: pregunta disyuntiva o dilemática, solicitud de consejo o remedio, pregunta libre y adivinanza<sup>346</sup>.

Nell'ambito della poesia *cancioneril* dialogata, si distinguono le *preguntas disyuntivas* dove vengono proposte due ipotesi che presuppongono risposta antitetica, favorendo un più ampio dialogo intorno all'argomento in questione. Seguendo Le Gentil, Antonio Chas scrive che

la pregunta disyuntiva es heredera en último término del partimen provenzal, variedad de debate en estrofas alternas con imitación de rima, como el jeu-parti francés, caracterizada por la formulación a uno o, más raramente, a varios interlocutores de una cuestión dilemática a través de dos posibilidades opuestas entre las que se le instaba a seleccionar una, comprometiéndose el autor de la pregunta a defender la opción no seleccionada<sup>347</sup>.

In un precedente studio dello stesso Chas si legge che complessivamente sono giunte a noi «treinta y siete preguntas disyuntivas sobre materia sentimental, un número considerable, si tenemos en cuenta que suponen un cuarenta por ciento del conjunto de preguntas y respuestas de temática amorosa en el cancionero castellano»<sup>348</sup>. In particolare, prosegue Chas, «muy pocas compilaciones, de un total de veinte que han incluido alguna pregunta disyuntiva amorosa, nos han proporcionado una cantidad que haga posible extraer conclusiones acerca de su evolución en nuestras letras». Si tratta del

---

<sup>344</sup> Keith WHINNOM, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, 1981, cap. V.

<sup>345</sup> CHAS AGUIÓN, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002b, p. 96.

<sup>346</sup> CHAS AGUIÓN, *Amor y corte, la materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Noia (A Coruña), Toxosoutos, 2000, pp. 43-65.

<sup>347</sup> CHAS AGUIÓN, *Amor y corte...*, cit., p. 44.

<sup>348</sup> CHAS AGUIÓN, *La pregunta disyuntiva en la poesía cancioneril castellana*, in «Actas del VI Congreso Internacional de la asociación hispánica de literatura medieval» ed. a cura di José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Alcalá de Henares, 12-16 settembre 1995, Tomo I, pp. 501-510, in particolare p. 503.

*Cancionero de Baena*, del *Cancionero de Gómez Manrique* e del *Cancionero General* del 1511 che raccolgono, tra tutte, ventisette *preguntas disyuntivas* di tema amoroso<sup>349</sup>. Nell'antologia di Baena, in particolare, si contano sei *preguntas disyuntivas* dove, di fronte a due ipotesi contrapposte, il destinatario della domanda prende una posizione, ed il mittente dovrà difendere l'altra: si tratta dei componimenti che occupano la posizione 329, 340bis, 369, 415, 498, 540<sup>350</sup>. Nel suo lavoro del 2001, Chas dimostra che il *Cancionero de Baena* è il codice che accoglie la maggiore varietà di poesia dialogata. Non solo, infatti, Juan Alfonso de Baena mostrò un grande interesse per queste dispute, raccogliendole ed ordinandole, ma vi partecipò attivamente.

I canzonieri del Quattrocento seguono dunque i modelli provenzali ma introducono una differenza molto importante: le repliche e controrepliche si alternano come poemi indipendenti e non come strofe successive in una stessa composizione. Rimane l'obbligo dei poeti di mantenere il modello di rime, anche se non sempre ciò avviene. Solitamente, sostiene Álvaro Alonso nel suo studio, la *pregunta* propriamente detta contiene nella conclusione formule di commiato e di falsa modestia, proprie della *captatio benevolentiae*, ed è usuale che siano chiamati in causa dei giudici che possano dirimere la disputa individuando un vincitore in una pratica «que estaba ya en los poetas provenzales, es rara en la lírica gallegoportuguesa, pero no en la catalana, a la que habrá que atribuir un papel importante en la transmisión del género a Castilla»<sup>351</sup>.

Ma oltre alla grande produzione di *poesía de cancionero*, la Spagna del secolo XV ha prodotto i nuovi modelli linguistici e letterari che avrebbero dato vita all'Umanesimo iberico. Emersero in particolare tre personalità che, grazie alla loro opera ed alla ricerca stilistica, pur senza abbandonare del tutto la lirica antologica e prendendo a modello riferimenti italiani ed europei, gettarono le basi culturali per la nascita del fiorente *Siglo de Oro*.

---

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> *Ivi*, p. 504.

<sup>351</sup> John G. CUMMINS, *The survival in the spanish cancioneros of the form and themes of provençal and old french poetic debates*, in «Bulletin of Hispanic Studies», XLII, 1968, pp. 9-11. ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, *cit.*, pp. 39-40.

## 2.2 Le tre corone spagnole

Quello che in Italia furono Dante, Petrarca e Boccaccio, nel gioco delle corrispondenze tra letterature è facile individuare in Íñigo López de Mendoza, Juan de Mena e Jorge Manrique, le tre corone spagnole. Che i tre autori citati siano le più grandi autorità letterarie riconosciute nel secolo XV sul territorio iberico non vi è alcun dubbio, considerando soprattutto il loro fondamentale ruolo svolto nello sviluppo della poesia e della lingua nazionali. L'immensa bibliografia che si è sviluppata intorno a loro affronta profondamente le principali problematiche filologiche che le loro opere portano con sé; e in una tesi che ha come tema centrale la figura di colui che portato, probabilmente per la prima volta, la poesia italianizzante in Spagna non potevano essere assenti gli illustri nomi dei poeti che sono riusciti ad emergere dall'oceano *cancioneril*, portando la tradizione lirica ed il verso italiani in terra iberica, introducendo nuove modalità poetiche e codificando un rinnovato linguaggio fatto di esaltazione e perfezione, di cultismi e figure retoriche, di giochi poetici e di profonde riflessioni. Espedienti attraverso i quali il mondo letterario ha spostato il suo sguardo, dalla corte all'uomo.

Nessuno dei tre poeti trovò il giusto spazio, *in primis* per motivi cronologici, nella pionieristica opera di Baena: di Juan de Mena si raccolgono due composizioni<sup>352</sup>, mentre Santillana e Manrique non vi entrarono affatto; come si vedrà dettagliatamente nel capitolo successivo dedicato esclusivamente all'analisi dell'*unicum* parigino *Esp. 37*, Íñigo López de Mendoza e Jorge Manrique sono stati entrambi inseriti, seppur in coda, nel manoscritto che oggi conserviamo, probabilmente nella logica di un *continuum* letterario; forse perchè, come si dirà più avanti, la loro poesia non poteva mancare nel volume che ospitava la prima grande opera in lingua castigliana.

---

<sup>352</sup> [ID0161] CB 471: *Rey virtud, rey vencedor. Coplas a Juan II*; [ID0331] CB 472: *Pues la pas se çertifica. Coplas a Juan I*.

### 2.2.1 Santillana: *caballero y letrado*

«La ciencia no embota el hierro de la lança,  
ni haze floxa la espada en la mano del cavallero»<sup>353</sup>

In un mondo in evoluzione come quello del Quattrocento spagnolo, il Marqués intende coltivare un ideale di vita caratterizzata da una armoniosa alleanza tra le armi e le lettere, dove la scienza non indebolisce il ferro della lancia, né rende meno forte la spada nelle mani del cavaliere. Tra i moltissimi studi che hanno analizzato la sua opera letteraria, imprescindibili sono quelli di Rafael Lapesa<sup>354</sup>, mentre recentemente è un lavoro di Pérez Priego -che profondamente si è dedicato all'analisi del *corpus* di Santillana- ad aver raccolto le principali tematiche della poesia del Mendoza. Come spesso accadeva per i letterati del tempo, impegnati politicamente e socialmente, nella figura di Íñigo López de Mendoza le esperienze personali e la letteratura furono sempre unite; in questo modo la sua creazione letteraria scaturisce spesso dal suo stesso esistere e riferisce di fatti direttamente vissuti o persone del suo entorno familiare. Allo stesso modo, osserva Pérez Priego, «su vida de caballero, de soldado, la vive y la refuerza literariamente»<sup>355</sup>.

Nato a Carrión de los Condes nel 1398, Santillana incarnò il modello ideale dell'aristocratico colto. Alla intensa vita politica affiancò una costante inclinazione per la cultura letteraria, iniziata già negli anni della sua gioventù quando, nel 1412, accompagnando don Fernando de Antequera nelle terre di Aragona, conobbe don Enrique de Villena -che compose per lui un *Arte del trovar* e tradusse due dei libri che il Marqués lesse con più passione, l'*Eneide* e la *Divina Commedia*- ed alcuni illustri poeti catalani, come Jordi de San Jordi -al quale dedicò un poema celebrativo nel quale immaginò la sua incoronazione poetica per mano di Venere ed alla quale assistirono Omero, Virgilio e Lucano- e Ausiàs March, del quale scrisse nel *Prohemio* che «es grand trobador e omne de asaz elevado espíritu». Nel corso della sua vita, Santillana diede inoltre forte impulso

---

<sup>353</sup> *Proverbios o Centiloquio*. La grafia rispetta la lettura dell'opera dell'edizione a stampa del 1558.

<sup>354</sup> Rafael LAPESA, *La cultura literaria activa en la poesía juvenil de Santillana*, in «Atlante», II, 3, 1954, pp. 119-125; *El endecasílabo en los sonetos de Santillana*, in «Romance Philology», X, 1, 1956, pp. 180-185; *La obra literaria...*, cit.; *Los 'Proverbios' de Santillana. Contribución al estudio de sus fuentes*, in «De la Edad Media a nuestros días», Madrid, Gredos, 1982.

<sup>355</sup> PÉREZ PRIEGO, *Los Cancioneros poéticos...*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., cit., p. 27.

alla nascita ed allo sviluppo di un umanesimo volgare, raccogliendo nella sua biblioteca di Guadalajara una gran quantità di materiali e traduzioni di opere classiche ed italiane<sup>356</sup>.

L'amore per la poesia aveva già interessato la famiglia di don Íñigo. Dopo la morte del fratello don García nel 1403 e, l'anno seguente, del padre, il giovane Mendoza trascorse molto tempo in compagnia della nonna materna, Mencía de Cisneros. Si legge, come già mostrato, nel celebre *Prohemio* che nella sua biblioteca si conservava «un grand volumen de cantigas, serranas e dezires portuguesas e gallegos» all'interno del quale il giovane conobbe una poesia più leggera e musicale, in armonia con il passato lirico pensinsulare<sup>357</sup>. Nella famiglia, inoltre, era ancora vivo il ricordo del nonno Pero González de Mendoza, poeta minore del *Cancionero de Baena* ed autore di alcuni poemi di temi amorosi e *serranas*, al quale si riferisce anche nel suo scritto programmatico a Pedro de Portugal:

Vinieron después destos don Johán de la Çerda e Pero Gonçáles de Mendoza, mi abuelo. Fizo buenas canciones e entre otras 'Pero te sirvo sin arte', e otra a las monjas de la Çaidía quando el rey don Pedro tenía el sitio contra Valençia, comienza 'A las riberas de un rio'. Usó una manera de dezir cantares, así como çénicos plautinos y terençianos, tan bien en estrinbotes como en serranas.

Nel completo ritratto che ne fa Pérez Priego, sposatosi con Catalina Suárez de Figueroa per iniziativa di donna Leonor, che cercava alleanze con potenti famiglie del regno, tra i venticinque ed i trent'anni, affermando che a quel tempo «es un poderoso caballero de la nobleza castellana que participa activamente en la vida política del reino al servicio de su rey Juan II»<sup>358</sup>. La sua fedeltà al sovrano di Castiglia, comunque, non fu una costante nella vita del Marqués che, in diverse occasioni, si schierò al lato degli infanti di Aragona. Ciò accadde nel 1419 quando l'infante Enrique occupò il palazzo reale di Tordesillas, o nel 1425, anno in cui si alleò con gli aragonesi per arginare il crescente potere di don Álvaro de Luna

Nel 1429 Mendoza giurò fedeltà a Juan II e si dichiarò disposto a partecipare alle guerre di frontiera. Inviato dal re ad Ágreda, in questa occasione comporrà il *Decir contra los aragoneses*, secondo Pérez Priego, un «poema de desafío en el que el caballero poeta anuncia altaneramente la victoria sobre el enemigo»<sup>359</sup>, ma di nuovo, a partire dal 1439 «don Íñigo adoptará actitudes políticas oscilantes, que tan pronto le colocarán del lado de

---

<sup>356</sup> Mario SCHIFF, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, in «Bibliothèque de l'école des hautes études», fasc. 153, 1905.

<sup>357</sup> PÉREZ PRIEGO, *Los Cancioneros poéticos...*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., *cit.*, p. 29.

<sup>358</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>359</sup> *Ivi*, p. 32.

Juan II como de los infantes de Aragón»<sup>360</sup>. Alla morte di Juan II, nel 1454, Santillana si mise al servizio di Enrique IV e, in poco tempo, vide morire suo figlio Pero Laso de la Veda e la sua sposa Catalina de Figueroa, oltre all'amico Juan de Mena, nel 1456. Nel frattempo anche le sue condizioni di salute si aggravarono e non riuscì più ad accompagnare Enrique IV nelle sue spedizioni. La morte lo colse il 25 marzo del 1458 nel palazzo di Guadalajara, sotto gli occhi dei suoi figli, del conte di Alba suo cugino e di Pero Díaz de Toledo.

Come scrive Pérez Priego in conclusione del suo capitolo dedicato alla creazione poetica nel Marqués,

La firme combinación de armas y letras es lo más característico del perfil humano del Marqués de Santillana. Como caballero, conoció desde un puesto privilegiado todos los usos, galas y ceremonias de la corte [...]. Pero toda esa dedicación política y caballeresca no le impidió llevar a cabo una amplia producción poética, extraordinariamente variada (desde la canción al decir en arte mayor, el diálogo poético o el soneto) y siempre abierta a la experimentación y la novedad, sin renunciar tampoco a una reflexiva actitud de selección y corrección de la obra<sup>361</sup>.

La passione per la scrittura, l'attenzione per il verso, l'amore per la cultura ed il rispetto per le autorità e per i poeti contemporanei furono gli elementi caratterizzanti dell'opera del Marqués, che visse un processo di maturazione in un'inquietudine sperimentale che lo portò ad esprimersi in diversi generi e forme: dalla canzone al sonetto, dalle *serranillas* all'altisonante *speculum principis*. Questa sua duttilità letteraria lo rende uno dei più significativi ed originali rappresentanti dell'Umanesimo peninsulare iberico. Scrive Pérez Priego che si trova espressione di ciò nei diversi aspetti che ne caratterizzano vita e poetica:

Por un lado, porque es uno de aquellos nobles letrados, quizá el principal, que tratan de armonizar armas y letras, saber y caballería [...]. Por otro, porque despliega a lo largo de su vida una afanosa actividad de busca y lectura de obras de la antigüedad clásica, afán que culmina con la formación de una importantísima biblioteca en su palacio de Guadalajara y la creación de un nutrido grupo de intelectuales en tomo a aquel ámbito cultural. En tercer lugar, porque es un poeta extraordinariamente inquieto, que busca formas y perfección, y cree en el valor cívico de la poesía, como la define en el *Prohemio e carta* con acentos boccaccianos («un zelo celeste, una afeción divina, un insaíable çibo del ánima») y como lleva a la práctica en algunos poemas, entre los que citaría los *Proverbios*, dirigido al príncipe Don Enrique, que es una auténtica inducción al saber desde el lenguaje proverbial y la alusión culta, y el *Bias contra Fortuna*, destinado a su primo, el conde de Alba, en prisión, en el que recrea el mundo pagano de la filosofía estoica<sup>362</sup>.

---

<sup>360</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>361</sup> *Ivi*, pp. 40-41.

<sup>362</sup> PÉREZ PRIEGO, *El Marqués de Santillana y la Corona de Aragón en el marco del Humanismo peninsular*, in «Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca», IX, 2003 pp. 29-40, in particolare p. 29.



Nella prima fase della sua scrittura, Santillana fu fedele alla poesia di «cosas más alegres e jocosas», come la definiva nel *Prohemio*, costituita da *canciones* e *decires líricos*, poemi di gran varietà ritmiche e stilistiche che trattano i motivi dell'amore cortese con uno stile che Pérez Priego Rodríguez definisce carente di interiorizzazione ed intimismo e con abbondanza a espedienti poetici ornamentali<sup>363</sup>. Nelle *canciones* Santillana dà spazio ad un sentimento che si reitera nel corso del poema, con uno stile caratterizzato da una frugalità espressiva, con abbondanza di termini astratti del lessico cortese e con pochi latinismi e cultissimi, mentre nelle tre brevi composizioni di *coplas* sciolte si affronta il tema amoroso in uno scritto quasi improvvisato, ma non per questo meno curato. Nei *decires líricos*, invece, si abbandona la forma fissa della canzone, sebbene i temi poetici rimangano pressochè invariati.

Alla poesia di tono minore appartenevano le *serranillas*, dieci componimenti che trovarono positivo riscontro negli ambienti cortesi, nei quali confluiscono le tradizioni medievali della *pastorela* e della *serrana*. Grazie alla varietà di figure che vestono i panni di quest'ultima, alla molteplicità di scenari ed alle tante situazioni che raccontano gli incontri amorosi, questi componimenti sono definiti un «conjunto poético de extraordinario atractivo»<sup>364</sup>. Tutte presentano una relazione con le imprese militari di Mendoza: *La serrana de Boxmediano* (I) e *La vaquera de Morana* (II) sono ambientate nei boschi del Moncayo e del Somontano, parlano della sua campagna ad Ágreda del 1429; *Yllana, la serrana de Loçoyuela* (III) risale probabilmente al viaggio di ritorno dal Moncayo, tra il 1429 ed il 1430; *La serrana de Bores* (IV) è composta nel 1430 in occasione dei viaggi nelle comarche di Santander alle quali il nobile poeta si diresse; *Menga de Mançanares* (V) rievoca probabilmente uno dei suoi soggiorni a Real, vissuti tra il 1430 e il 1438; delle campagne nelle terre di Jaén e Córdoba si trova traccia in *La serrana de Bedmar* (VI) ed in *La vaquera de la Finojosa* (VII); *La monça lepuzcana* (VIII), invece, viene probabilmente composta nel 1440, quando don Íñigo viaggia verso la frontiera di Navarra per ricevere donna Blanca. La IX e la X composizione, invece, furono composte a due mani: la prima con Rodrigo Manrique e Pedro García Carrillo, e la seconda con Gómez Carrillo de Acuña, ricordando il carattere sicollettivo e il contesto della vita di palazzo nel quale le *serranillas* venivano prodotte.

<sup>363</sup> PÉREZ PRIEGO, *Los Cancioneros poéticos...*, cit., p. 44.

<sup>364</sup> PÉREZ PRIEGO, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, in «El Humanista», Nerea, Hondarribila, 2001, pp. 83-100.

Il nucleo più significativo della sua produzione, però, è rappresentato dai *decires narrativos* che, composti prima del 1437, evidenziano un grado di complessità crescente ed un'elaborazione artistica sempre più matura. Elementi costitutivi dell'opera sono l'uso della prima persona, la cornice allegorica di stampo italiano e francese ed il linguaggio poetico ricco di riferimenti dotti. Il tema amoroso è visto in prospettiva esemplare e moraleggiante, combinato con il lamento funebre e con il panegirico. Al primo gruppo appartengono *Querella de amor* -in cui Santillana ricorda Macías el Enamorado-, *Triunfete de amor* -ispirato al *Triumphus Cupidinis* di Petrarca, una rappresentazione allegorica del potere di Amore- *Sueño* -nel quale lo stesso tema viene accompagnato da considerazioni filosofiche e morali di Fortuna, sul valore dei sogni, sull'influenza dei corpi celesti e sul libero arbitrio- e il celebre *Infierno de los enamorados* -di struttura allegorica, è uno dei componimenti che maggiormente ha avvicinato Santillana alla letteratura italiana ed all'imitazione della *Divina Commedia*, in particolare del canto V dell'*Inferno*. Al secondo, *Planto de la reina doña Margarida* e *Coronación de mosén Jordi de Sant Jordi*.

Temi più severi e gravi, come quelli della fama e del destino dell'uomo, o come quello del potere della Fortuna si trovano, invece, tra i *decires* di maggiori dimensioni, tra i quali spiccano la *Defunción de don Enrique de Villena* -dove si esaltano l'uomo saggio ed il poeta amico in una sorta di pianto cosmico- e la *Comedieta de Ponça* -che racconta della sconfitta aragonese di fronte ai genovesi durante una battaglia navale del 1435, proponendo una riflessione sul tema di Fortuna e sulla sua superiorità sugli imperi e le case reali. In particolare Santillana definisce questa sua ultima composizione una comedia, d'accordo con le caratteristiche del genere definendolo fin da subito come un poema che combinava il ricorso ad uno stile umile con uno sviluppo narrativo teso ad un lieto fine, utilizzando il verso sonoro di arte mayor accompagnato anche da latinismi e cultismi, con il ricorso anche a espedienti retorici e riferimenti al passato classico; tutto questo rendeva la *Comedieta* un'opera diretta al pubblico cortese:

fablavan novelas e plazientes cuentos,  
e non olvidavan las antiguas gestas...  
e sentí compañías que murmureavan  
por todo el palacio en son de tristeza<sup>365</sup>.

---

<sup>365</sup> PÉREZ PRIEGO, *Los Cancioneros poéticos...*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., *cit.*, p. 50.

Negli anni Trenta del Quattrocento si osserva nel Marqués un cambio stilistico, con un'opera che privilegia altri argomenti, assai diversi rispetto al passato; a questa fase più matura appartengono i temi più strettamente morali e politici. In particolare, al 1437 risalgono i *Proverbios*, scritti su incarico di Juan II per l'educazione del principe Enrique<sup>366</sup>, mentre del 1448 è il *Bías contra Fortuna*, un componimento consolatorio scritto per il cugino, il conte di Alba, incarcerato per ordine di don Álvaro de Luna, dove prevale l'esaltazione stoica delle virtù. È probabile, sostiene Nicholas Roud, che ciò fosse dovuto al nuovo pubblico, che non era più quello di corte ma il giovane futuro re e che quindi portava con sé l'esigenza di essere un'opera limpida e diretta<sup>367</sup>.

Di fondamentale importanza, soprattutto nella prospettiva dell'influenza italiana in Spagna, sono i *Sonetos fechos al itálico modo*, composti tra il 1438 e il 1458, che costituiscono la prima ampia ed elaborata rappresentazione di sonetti in lingua castigliana. Si ricordano infine le *Coplas contra don Álvaro* e il *Doctrinal de privados*, dove si riflettono le disgrazie e la morte di de Luna, ed alcuni poemi religiosi come le *Coplas a la Virgen de Guadalupe* o la *Canonización de San Vicente Ferrer*.

Sebbene la sua opera poetica abbia avuto più fortuna rispetto a quella in prosa, è a quest'ultima che ci affidiamo per leggere le autentiche considerazioni di Mendoza sulla poesia e sulla letteratura del suo tempo. Lontano dagli schemi rimici, ritmici e metrici dei versi, la critica ha sempre prestato una particolare attenzione alla *Carta-Prohemio al Condestable don Pedro de Portugal* (1449), nella quale il Marqués propone una sorta di vera e propria critica della letteratura del Basso Medioevo spagnolo, affrontando, come si è già visto nel capitolo precedente, anche il tema linguistico della Castiglia quattrocentesca.

¿E qué cosa es la poesía que en el nuestro vulgar “gaya çiençia” llamamos syno un fingimiento de cosas útyles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida? E çiertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o dezir que solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lasçivas: que, bien commo los fructíferos huertos habundan e dan convenientes fructos para todos los tienpos del año, assý los onbres bien nascidos e doctos, a quien estas sçiençias de arriba son infusas, usan de aquéllas e del tal exerçio segund las hedades. E sy por ventura las sçiençias son desseables, asý commo Tulio quiere, ¿quál de todas es más prestante, más noble e más digna del hombre, o cuál más extensa a todas espeçies de humanidad? Ca, las escuridades e çerramientos dellas ¿quién las abre?, ¿quién

<sup>366</sup> Di questi si parlerà in maniera più approfondita nel capitolo tre, poiché sono presenti anche nel codice PNI.

<sup>367</sup> Nicholas G. ROUND, *Exemplary ethics: towards a reassessment of Santillana's 'Proverbios'*, in «Belfast Spanish and Portuguese Papers», Round and Terry RUSSEL-GEFFET (edd.), Belfast, 1979, pp. 271-236. PÉREZ PRIEGO, *La escritura proverbial del Marqués de Santillana*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., cit., p. 99.

las esclareceçe?, ¿quién las demuestra e faze patentes syno la eloquencia dulce e fermosa fabla, sea metro, sea prosa?

In poche righe il Conte di Manzanares fa un brillante *excursus* sull'arte della poesia, definendola una vera scienza e riconoscendo in Francisco Imperial l'esempio di più alto poeta del suo tempo, «como sea cierto que si alguno en estas partes del ocase mereció premio de aquella triunfal y láurea guirnalda, loando a todos los otros, este fue».

Prima della *Carta-Prohemio*, però, Santillana ha parlato al lettore anche nei prologhi ai *Proverbios* ed al *Bías*. Dei primi si parlerà in maniera più approfondita più avanti, mentre per quanto riguarda l'*exordium* del *Bías* –dove la figura del Conde si assimila con quella del saggio greco, capace di affrontare e vincere dialetticamente la Fortuna, forza arbitraria e cieca- si osserva la convivenza tra il discorso morale e il panegirico, supportati richiami alle autorità, ricorso ad *exempla* e a archetipi classici e biblici<sup>368</sup>. La ricercata poesia e la varietà di generi rendono dunque la scrittura di Santillana unica, mentre l'elaborazione di una propria teoria letteraria fanno del Marqués la prima grande corona della letteratura spagnola. Una corona celebrata dai poeti successivi -*in primis* da Juan de Mena che in suo onore scriverà, intorno al 1435, *La coronación del Marqués*, per ricordare la vittoria del Mendoza ad Huelva- che tuttavia non avrebbe potuto sviluppare un'opera così completa se il gusto italiano non fosse già arrivato in Castiglia, portato anche dalla poesia di Francisco Imperial.

### 2.2.2 La lirica di Juan de Mena: *de letrado a poeta*

«En las coplas de amores que están en el Cancionero General me contenta harto,  
adonde en la verdad es singularísimo»

Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*.<sup>369</sup>

Se Santillana ha rielaborato l'allegoria italiana, disciplinando l'imitazione della *Commedia* ed il sonetto, Juan de Mena, scrive Pérez Priego, «fija y propaga modélicamente el arte mayor, al tiempo que renueva el decir amoroso, más extenso y

---

<sup>368</sup> Cfr. Alicia ESTHER RAMADORI, *Proverbios y citas en los proemios del Marqués de Santillana* [on line]. IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. El hispanismo ante el bicentenario; Ángel GÓMEZ MORENO, Maxim KERKHOF (edd.), *Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Obras completas*. Barcelona, Planeta, 1988.

<sup>369</sup> Cristina BARBOLANI (ed.), *Diálogo de la lengua de Juan de Valdés*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 164.

reflexivo»<sup>370</sup>. Per molto tempo, tuttavia, la lirica di Mena è stata messa in disparte dalla critica, che ha preferito concentrarsi sulle opere ritenute di maggior rilievo e più innovative: *Laberinto de Fortuna*, *Coronación del Marqués de Santillana* e *Coplas de los pecados mortales*. Indubbiamente questi scritti accolsero nel tempo il favore del pubblico e goderon di un più ampio successo editoriale rispetto alla produzione poetica minore raccolta nelle diverse antologie, ma ciò avvenne anche come conseguenza del generale disinteresse per la poesia di canzoniere che per un certo periodo gli studiosi hanno dimostrato.

Recentemente è stato Pérez Priego a dare nuova luce al Mena lirico che, sostiene, ha composto quarantanove opere che affrontano i principali generi e temi della poesia cortese; tra queste, la produzione dei testi che affrontano temi politici o sociali potrebbe collocarsi intorno al 1444 e 1445 o, per quanto riguarda quelli amorosi, prima del 1450<sup>371</sup>. Nonostante molto spesso siano stati messi da parte, evidenza lo studioso castigliano che «sus poemas gozaron de una amplia aceptación, hasta el punto de que fueron incluidos en más de una treintena de cancioneros», tra i quali ricorda il *Cancionero de Baena*, quello di *Gallardo o de San Román*, il *Cancionero Musical de Palacio*, il navarro di *Herberay des Essarts*, i catalano-aragonesi di *Vindel* e di *Montserrat*, gli italiani di *Modena*, *Estúñiga*, *Venezia* e *Roma*, ed ancora il 233 della Biblioteca di Parigi<sup>372</sup>.

Agli occhi dei contemporanei, però, la lirica di Mena non passò inosservata, ed anche Juan de Lucena si rivolge a lui come «motejador» nell'*incipit* del *De vita felici* quando scrive «No cale dudar, Ioan de Mena, si contigo nos enboluemos, iremos bien motejados. Mas dexando las burlas, hablando de veras»<sup>373</sup>. Nel secolo XVI Juan de Valdés difende il poeta nel suo *Diálogo de la lengua*, ed il *Cancionero General de 1511* accoglie diciannove sue composizioni; ma la sua fama di poeta di canzoniere si ridimensiona per lasciare spazio alle tre pietre miliari della sua opera che «lanzarán infatigablemente las prensas de Sevilla, Zaragoza o Amberes»<sup>374</sup>.

Nel secolo XVIII si prestò una scarsissima attenzione a questa produzione, alla quale peraltro, scrive ancora Pérez Priego, «ni siquiera alude [...] Tomás Antonio Sánchez

---

<sup>370</sup> PÉREZ PRIEGO, *El tornaviaje de la poesía castellana a la corte de Nápoles*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., *cit.*, p. 174.

<sup>371</sup> PÉREZ PRIEGO (ed.), *Juan de Mena. Obra lírica*, Madrid, Alhambra, 1979, pp. 11-46.

<sup>372</sup> PÉREZ PRIEGO, *Temas y formas de la poesía cancioneril: la lírica de Juan de Mena*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., *cit.*, p. 111.

<sup>373</sup> Govert WESTERVELD, *La celestina: Lucena y Juan del Encina*, Tomo I, Murcia, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 2006-2015, p. 176.

<sup>374</sup> PÉREZ PRIEGO, *Temas y formas de la poesía cancioneril: la lírica de Juan de Mena*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., *cit.*, p. 112.

en los preliminares de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*»<sup>375</sup>. Nel secolo XIX iniziò una sorta di riabilitazione del Mena del canzoniere nelle diverse edizioni di canzonieri medievali, anche se queste dovettero convivere con le stroncanti critiche di Menéndez Pelayo<sup>376</sup> e Fitzmaurice-Kelly<sup>377</sup>. Ma è a partire dall'edizione madrilenza di Foulché-Delbosc del *Cancionero casellano del siglo XV* (1912-1915) che la lirica di Juan de Mena torna in auge, suscitando poi l'interesse di grandi critici come Blecua, Le Gentil, Lida de Malkiel e Alberto Vàrvaro ammettendo una completa rivalutazione anche degli scritti minori. Recentemente l'edizione di Cristina Moya García del 2015 riunisce i più recenti lavori sulla figura di Juan de Mena che affrontano le diverse prospettive critiche aprendo anche verso nuove riflessioni teoriche<sup>378</sup>.

Della lirica amorosa di Mena conosciamo ventidue composizioni, alle quali si aggiungono quattro di incerta paternità. Questi versi rispondono in buona parte ai caratteri convenzionali del genere e danno vita a sette canzoni e cinque *decires*, definiti nelle rubriche come *coplas*<sup>379</sup>. Grazie alla presenza di tre canzoni nel *Cancionero musical de la Colombina* ed in quello *de Palacio*, è possibile affermare con sicurezza che queste furono cantate, ed è probabile che lo fossero anche altre, anche se, non non è detto che la musica fosse stata composta da Mena. Per quanto riguarda i *decires*, invece, sono frequenti le allusioni interne alla forma scritta e detta, ma non cantata<sup>380</sup>.

La lirica amorosa di Mena presenta, però, alcune importanti variazioni tematiche rispetto al modello. L'autore, evidenzia Pérez Priego, dimostra maggior vigore ed originalità nell'analisi della passione amorosa, intensificando l'utilizzo della ricorrente formula antitetica del desiderio contrariato nei concetti vita/morte, fino ad arrivare ad una patetica apprensione del sentimento della morte stessa. Inoltre la mancata rassegnazione dinnanzi al rifiuto della dama e la coscienza del proprio valore talvolta convertono i lamenti in vere imprecazioni<sup>381</sup>. Si tratta dunque di un amore astratto che esclude riferimenti aneddotici o concreti. Non c'è spazio in Mena per la descrizione fisica della

---

<sup>375</sup> *Ibidem*.

<sup>376</sup> *Antología de poetas líricos castellanos*, II, Madrid, Edición Nacional, 1944, p. 155.

<sup>377</sup> Jaime FITZMAURICE-KELLY, *Historia de la literatura Española desde los orígenes hasta el año 1900*, Adolfo BONILLA, SAN MARTÍN (edd.), Madrid, 1901, pp. 147-148.

<sup>378</sup> MOYA GARCÍA, *Juan de Mena...*, *cit.*

<sup>379</sup> LE GENTIL evidenzia come a partire dal 1450 il termine *decir* viene sostituito progressivamente da quello di *copla*, che sottolinea meglio il carattere strofico di questo tipo di composizioni. Cfr. *La poésie lyrique...*, *cit.*, p. 184.

<sup>380</sup> PÉREZ PRIEGO, *Temas y formas de la poesía cancioneril: la lírica de Juan de Mena*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., *cit.*, p. 115.

<sup>381</sup> *Ivi*, pp. 119-121.

dama e la natura viene solo raramente inglobata in questo mondo poetico, in uno stile ricco di ridondanze ed antitesi<sup>382</sup>.

Sono parte del canzoniere di Mena anche le così dette opere di cirostanza, come la poesia politica e satirica o le *preguntas y respuestas* o ancora gli *enigmas*, in una sorta di giornalismo letterario. Basate sulla formulazione e risoluzione di enigmi articolati in una o due ottave, tra questi di particolare interesse sono gli scambi letterari tra l'autore de *Las Trescientas* e Santillana che in due occasioni scrivono curiose *adivinanzas en verso*: prima Mena interroga il Marqués sul mistero della Sfinge, ed il nobile gli controbatte dicendo che la risposta si trova nella *Thebayda*; poi Mendoza presenta un noto enigma la cui risposta è l'arpia. L'enigma proposto da Santillana racchiude il suo significato nella figura di un animale: «de los sensitivos aquel animal / que, después de farto, queda más fanbriento / e nunca se falla que fuese contento, / mas siempre guerreá al geno umanal»<sup>383</sup>. La risposta di Mena dovrà dunque risolvere la questione sia sul livello letterale (arpia) sia su quello morale (avidità). Dal canto suo, nella risposta che il Marqués fornisce per spiegare l'enigma della sfinge, include un detto molto diffuso nella letteratura castigliana del secolo XIII, con il quale esprime il suo forte desiderio di aver individuato la soluzione: «querrá Dios que açierte, / ca viril es fuerço vence mala suerte / e ánimo flaco abaxa el poder»<sup>384</sup>. Osserva in questo senso Alicia Esther Ramadori:

Asimismo, vemos que refuerza la idea del refrán con otra expresión proverbial contrapuesta, a modo de coda explicativa. Luego de unas referencias clásicas que incluyen la mención ejemplar de Scipion, autorizada por Ennio y Cicerón, y la cita de la *Thebayda*, cierra la respuesta con una alusión bíblica: "mas lo que conviene a la tal conquista / es franco arbitrio, segund el psalmista, / pues de grand puerta nos fizo postigo"<sup>385</sup>.

In un'altra risposta ad un enigma sul tempo, il Marqués ringrazia Mena per gli elogi che gli concede, sebbene avvicini questo comportamento ad un eccesso di affetto, utilizzando ancora una volta un proverbio: «Así nos amuestra obrando esperiència: / que quien feo ama en todo lugar / feroso l' paresçe, no es de dudar; / así vos errades con benivolencia»<sup>386</sup>. Tuttavia è da escludere che il giudizio positivo di Mena nei

---

<sup>382</sup> Per una completa analisi stilistica dell'opera amorosa di Mena si rimanda al capitolo più volte citato, PÉREZ PRIEGO, *Temas y formas de la poesía cancioneril: la lírica de Juan de Mena*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., cit., pp. 122-132.

<sup>383</sup> GÓMEZ MORENO, KERKHOF, *Iñigo López de Mendoza...*, cit., p. 388.

<sup>384</sup> *Ivi*, p. 384.

<sup>385</sup> Alicia ESTHER RAMADORI, *Nota complementaria a "La escritura proverbial de Santillana"*, in «Olivar» vol.14, XIX, La Plata, 2013. Versione online [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-44782013000100002](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782013000100002).

<sup>386</sup> GÓMEZ MORENO, KERKHOF, *Iñigo López de Mendoza...*, cit., p. 387.

confronti di Santillana fosse dovuto ad un eccesso di benevolenza dovuta a motivi diversi da quelli culturali. Conclude Esther Ramadori che

sin duda, la afición no empañaba el juicio de Juan de Mena cuando alababa al Marqués de Santillana. Todos los estudios que realicemos de su obra en general y del discurso proverbial en particular nos llevan apreciar su profundo conocimiento de las herencias culturales letradas y populares, la maestría artística en la elaboración de una producción, al mismo tiempo, personal y paradigmática de su época; en fin: la confluencia de tradiciones medievales y erudición humanista<sup>387</sup>.

Gli enigmi erano a tutti gli effetti una forma poetica relazionata al linguaggio proverbiale con il quale mantenevano somiglianze formali, con riferimenti ad elementi di saggezza popolare e con un comune intento didattico. Tuttavia, rispetto ai proverbi presentavano un maggior grado di complessità e necessitavano di una più profonda analisi per comprenderne appieno il significato. Si avvicinavano, dunque, maggiormente ad un linguaggio allegorico. La differenza risiede nell'intenzione di ciascuno dei due generi: l'enigma cerca di sorprendere attraverso lo sfoggio dell'ingegno e dell'astuzia, mentre il proverbio tenta di stabilire una norma di condotta<sup>388</sup>.

---

<sup>387</sup> ESTHER RAMADORI, *Nota complementaria...*, cit.

<sup>388</sup> Harriet GOLDBERG, *Riddles and Enigmas in Medieval Castilian Literature*, in «Romance Philology», XXXVI, 1982, pp. 209-221.



### 2.2.3 Jorge Manrique: poeta della memoria

*«Remedio de alegre vida  
no lo hay por ningún medio,  
porque mi grave herida  
es de tal parte venida,  
que eres tú sola remedio».*

*Cancionero 65, vv. 6-10*

Vicente Beltrán in una delle sue introduzioni alle opere di Manrique lo definisce «un militar formado en la lucha fronteriza, familiarizado sobre todo con las armas y las cabalgadas aunque, como sucedía con la alta nobleza, recibiría también una cuidada educación en aspectos como la historia, el derecho y la literatura, a imagen, quizá, de las aficiones de su tío don Gómez»<sup>389</sup>.

Nonostante le nobili origini, assicurate anche dalla parentela tra la famiglia Manrique e quella imperiale<sup>390</sup>, della biografia di Jorge Manrique si conosce poco, probabilmente anche per il ruolo di secondo piano che il poeta ricoprì all'interno dell'intensa vita politica familiare<sup>391</sup>. Nato intorno al 1440, forse a Paredes de Nava (Palencia), era il quarto figlio di don Rodrigo e di donna Mencía de Figueroa, appartenente alla casa del Mendoza e cugina del Marqués de Santillana. Nipote del poeta

---

<sup>389</sup> Vicente BELTRÁN, *Jorge Manrique. Poesía Completa*, Barcelona, Planeta, 1988, p. XI. Come per Santillana, anche su Manrique sono moltissimi gli studi. Si ricordano gli imprescindibili lavori di Pedro SALINAS (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947), Ricardo SENABRE (*La primera edición de las 'Coplas' de Jorge Manrique*, in «Serta Philologica F. Lázaro Carreter», II, Emilio Alarcos et al. (ed.), Madrid, 1983, pp. 509-517; *Puntos oscuros en las 'Coplas' de Jorge Manrique*, in «Anuario de Estudios Filológicos», VII, 1984, pp. 339-351), Vicente BELTRÁN (oltre a quello già citato, *Poesía de Jorge Manrique; edición, prólogo y notas de Vicente Beltrán; con un estudio preliminar de Pierre Le Gentil*, Barcelona, Crítica, 1993), Peter Dunn (*Themes and Images in the "Coplas por la muerte de su Padre" of Jorge Manrique*, in «Medium Aevum», XXXIII/3, 1964, pp. 169-183) ed i più recenti di Frank Domínguez (*Body and Soul: Jorge Manrique's "Coplas por la muerte de su Padre"*, in «Hispania», LXXXIV/1, 2001, pp. 1-10) e Nancy Marino (*Jorge Manrique's Coplas por la muerte de su padre: A History of the poem and its Reception*, Woodbridge, Tamesis, 2011)

<sup>390</sup> La nonna, Leonor de Castilla, era nipote di Enrique II.

<sup>391</sup> PÉREZ PRIEGO, *Jorge Manrique y su poesía*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., *cit.*, p. 199 scrive che tra le fonti antiche che hanno trasmesso notizie su Jorge Manrique si ricordano: Alonso DE PALENCIA, *Crónica de Enrique IV*, A. PAZ Y MELIA (ed.), Madrid, BAE, CCLVII, 1973; *Cuarta Década*, J. LÓPEZ DE TORO (ed.), Madrid, Real Academia de la Historia, 1970; HERNANDO DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes Católicos*, Madrid, BAE, LXX, 1878; F. RADES DE ANDRADA, *Crónica de las tres órdenes y caballerías*, Toledo, 1572; Luis DE SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Madrid, 1696-1697; Martín JIMENA JURADO, *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén*, Madrid, 1645.

Gómez Manrique, partecipò, sull'esempio del padre, alle rivolte dell'epoca e lottò contro il potente don Álvaro de Luna, a sostegno degli Infanti di Aragona.

Intorno al 1470 sposò donna Guiomar Meneses -la cui sorella aveva precedentemente contratto matrimonio con don Rodrigo- dalla quale ebbe tre figli; presto, però, la costrinse ad ipotecare la sua dote per collaborare economicamente alle campagne militari del padre, gran Maestro dell'Ordine di Santiago e sostenitore della causa di Isabel la Católica. Anche don Jorge fu cavaliere dello stesso ordine ma non doveva godere della stessa influenza del padre visto che la sua candidatura, nel 1462, ad occupare una canonica della cattedrale di Palencia fu respinta vescovo don Gutierre de la Cueva<sup>392</sup>.

Morto don Rodrigo, il giovane poeta avrebbe proseguito la politica di lotte nobiliari fino a quando, nella primavera del 1477, in seguito alla lotta contro don Diego Fernández de Córdoba, maresciallo di Baena, fu preso prigioniero e condotto nella patria di Juan Alfonso, accusato di oltraggio ai Re Cattolici. Nel 1478, riacquistata la fiducia dei reali, diventa uno dei capitani scelti dai sovrani per combattere contro il marchese di Villena e l'anno successivo, durante uno scontro con le sue truppe, fu ferito così come narra Fernando de Pulgar in un celebre passo della sua *Crónica de los Reyes Católicos*:

[...] peleaban los más días con el marqués de Villena e con su gente, e había entre ellos algunos recuentros, en uno de los cuales, el capitán don Jorge Manrique se metió con tanta osadía entre los enemigos que, por no ser visto de los suyos para que fuera socorrido, le firieron de muchos golpes, e murió peleando cerca de las puertas del castillo de Garcimuñoz, donde acaeció aquella pelea, en la qual murieron algunos escuderos e peones de la una e de la otra parte<sup>393</sup>.

Sepolto nel monastero di Uclés, roccaforte del suo Ordine in Castiglia, i suoi resti e quelli del padre, inizialmente traslati in una cappella del fratello Pedro, sono andati perduti<sup>394</sup>.

Nella sua opera poetica, rispettando i gusti dell'epoca, fu autore di poesia di canzoniere, producendo opere di amore, canzoni, *invenciones*, *motes*, *preguntas y respuestas* e *obras de burlas*, in versi raccolti prevalentemente nel *General*. I più

---

<sup>392</sup> Santiago FRANCIA, *Jorge Manrique y el cabildo palentino*, in «Castilla», XIII, 1988, pp. 43-55.

<sup>393</sup> HERNANDO DE PULGAR, *Crónica...*, cit., cap. LXXXII, p. 339.

<sup>394</sup> Come per Santillana, anche su Manrique sono moltissimi gli studi. Si ricordano gli importanti lavori di Pedro Salinas (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947), Ricardo Senabre («La primera edición de las *Coplas* de Jorge Manrique», in *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, 1983, pp. 509-517; «Puntos oscuros en las *Coplas* de Jorge Manrique», in *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984, pp. 339-351), Vicente Beltrán (*Poesía de Jorge Manrique; edición, prólogo y notas de Vicente Beltrán; con un estudio preliminar de Pierre Le Gentil*, Barcelona, Crítica, 1993; *Jorge Manrique. Poesía Completa*, Barcelona, Planeta, 1988), Peter Dunn (*Themes and Images in the "Coplas por la muerte de su Padre" of Jorge Manrique*, in «Medium Aevum», XXXIII/3, 1964, pp. 169-183) ed i più recenti di Frank Domínguez (*Body and Soul: Jorge Manrique's "Coplas por la muerte de su Padre"*, in «Hispania», LXXXIV/1, 2001, pp. 1-10) e Nancy Marino (*Jorge Manrique's Coplas por la muerte de su padre: A History of the poem and its Reception*, Woodbridge, Tamesis, 2011).

numerosi componimenti sono i primi, nei quali il poeta ricorre ai modelli metrici ed alle espressioni ricorrenti. Nel recente studio di Pérez Priego, si ripercorrono gli elementi strutturali e tematici del nobile letterato: il *decir* lirico, in ampia successione strofica, veniva utilizzato per il racconto dei complessi effetti di amore e per la presentazione di rappresentazioni allegoriche; accanto a questo, il ricorso alla *canción* era frequente, per esprimere sentimenti più intensi e fugaci. L'amore di Manrique, prosegue Pérez Priego, «entronca con la más pura y convencional tradición cortés, aunque a veces llega a conseguir una mayor coherencia y autenticidad afectiva en el tratamiento tópico de la casuística amorosa»<sup>395</sup>. Si configura come un sentimento confuso e contraddittorio, fatto di servizio e di dedizione incondizionata verso una dama quasi divina ed inaccessibile che, dal canto suo, ricompensa l'amato ferendolo<sup>396</sup>.

Tra i molti versi amorosi di Manrique, in questa occasione si propone un componimento che raccoglie, in poche parole, tutti gli elementi canonici dell'amor cortese, come l'*amor de lonh*, la sofferenza per l'assenza della donna amata, il timore al pensiero della sua vista, la necessità di incontrare la propria Signora anche se questo dovesse comportare la fine della vita terrena:

I Quien tanto dessea,  
Señora, sin conoceros,  
¿qué hará, después que os vea,  
quando no pudiere veros?

II Gran temor tiene mi vida  
de mirar vuestra presencia,  
pues amor en vuestra ausencia  
me hirió de tal herida;  
aunque peligrosa sea,  
delibro de conoceros,  
y si muero porque os vea,  
la vitoria será veros<sup>397</sup>.

Frank Domínguez, invece, analizzando la lirica minore, evidenzia che la metafora prediletta da Manrique nelle sue liriche amorose è quella del principio dell'amore inteso come irruzione in un castello, immagine del corpo dell'amato, e sottolinea come i «“Mirrors of princes” often compared cities or castles to the body, and the citadel (or donjon) to the hart»<sup>398</sup>.

<sup>395</sup> PÉREZ PRIEGO, *Jorge Manrique...*, cit., p. 202.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> Canzone di Manrique, *Quien tanto veros desea*.

<sup>398</sup> Frank A. DOMÍNGUEZ, *Love and Remembrance. The poetry of Jorge Manrique*, The University of Kentucky, 1988, pp. 34-36.

Nel secolo XIX la produzione del nobile spagnolo ha ricevuto pesanti critiche negative. Menéndez y Pelayo reputa la poesia manriqueña un interessante documento sociale, considerando la sua poesia amorosa una ripetizione dei topici trovatorici già ampiamente visti nella letteratura spagnola del suo tempo:

Las poesías menores de Jorge Manrique son muy poco numerosas, y no han sido coleccionadas nunca. Apreciables todas por la elegancia y limpieza de la versificación, no tienen nada que substancialmente las distinga de los infinitos versos eróticos que son el fondo principal de los Cancioneros, y que más que á la historia de la poesía, interesan á la historia de las costumbres y del trato cortesano. Sin la curiosidad que le presta el nombre de su autor, apenas habría quien reparase en ella<sup>399</sup>.

Anche Fitzmaurice-Kelly non utilizza parole di apprezzamento per Manrique, estendendo il giudizio anche alle strofe satiriche:

Como su tío Gómez, su gracia es fría y desmayada, y sus estrofas satíricas contra su madrastra rayan en la vulgaridad. En sus acrósticos amatorios y en otras composiciones de carácter análogo, Jorge Manrique se muestra únicamente instruido en el artificioso estilo de muchos contemporáneos<sup>400</sup>.

Ciò non toglie che nella sua epoca, ancora sentimentalmente legata agli antichi *topoi* provenzali, la poesia manriqueña venisse comunque apprezzata, e non è da escludere che la lirica di impronta medievale godesse –almeno in un primissimo momento- di una ricezione maggiore di quella “nuova”, di tipo elegiaco, delle *Coplas*, oggi invece opera assoluta e caratterizzante della sua poesia. Infatti nel 1492 Juan del Encina lo ricorda nel *Triunfo de la Fama*, insieme a Juan de Mena, Guevara, Cartagena, Santillana, Pérez de Guzmán e Gómez Manrique<sup>401</sup>, Garcí Sánchez de Badajoz fa riferimento al poeta nel suo *Infierno de amor*<sup>402</sup>, mentre Urrea, nel 1513<sup>403</sup>, scriverà:

¿Dó tanto galan luzido,  
Las damas de gran primor,  
Tanto varon entendido?  
¿Dó Don Jorge tan sabido,  
Manrique, mantenedor?

E ancora, nel 1516, Fernando de Silveira, nel *Cancionero Geral* scriveva:

---

<sup>399</sup> *Historia de la poesía castellana en la edad media*, Adolfo BONILLA, SAN MARTÍN (edd.), 3 voll., Madrid 1914, II, pp. 393-396.

<sup>400</sup> FITZMAURICE-KELLY, *Historia de la literatura...*, cit., p. 165.

<sup>401</sup> *Obras completas*, Ana María RAMBALDO (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1978.

<sup>402</sup> Si tratta di un *decir* narrativo di fine XV secolo, nel quale un viandante innamorato si ritrova circondato da una fitta nebbia fino ad entrare nella casa reale ed infernale dell'Amore. Si cita Manrique che «andaua con gran congoxa y tormento» *Cancionero castellano del siglo XV*, Foulché-Delbosc (ed.), 2 voll., Madrid, 1915, pp. 632-633.

<sup>403</sup> *Cancionero de Urrea*, publicado por la Excma. Diputación de Zaragoza, 1878, p. 148.

Per boa confirmaçam  
Que temos de Joam de mena,  
Joam rrodriguez del Padram,  
Manrique, e quantos sam,  
Ha[n] sospiros por moor pena<sup>404</sup>.

In perfetto dialogo con la tradizione, dunque, il contenuto poetico del primo Manrique non è rivoluzionario, ed il poeta, oscurato dalle nobili imprese politiche e culturali della sua stessa famiglia, fatica a far sentire la sua voce e ad emergere nel *mare magnum* dei poeti del *Cancionero* sebbene, come succede a molti suoi contemporanei, alla sua scrittura si riconosce un certo valore storico<sup>405</sup>. Rispettando il genere del canzoniere, inoltre, Manrique confeziona le sue opere arricchendole di ingegno linguistico ed acutezza, propri del suo tempo e cultura. Solo il grande dolore per la morte del padre lo porterà ad esporsi in prima persona e ad abbandonare il canone di una lunga tradizione, per lasciare spazio ai propri sentimenti più intimi e profondi. La poesia di Manrique avrebbe rischiato forse di passare inosservata, se non fosse stato per la grande attenzione che, negli anni, è stata riservata alle *Coplas* -«una de las más altas cimas de la poesía medieval castellana»<sup>406</sup>- nelle quali si riprendono temi classici, con un fermo e deciso sguardo verso l'Umanesimo. Ponendo al centro l'uomo e la sua vita, infatti, Manrique sembra anticipare i temi che caratterizzeranno anche i periodi successivi.

---

<sup>404</sup> *Cancioneiro Geral de García de Resende*, Altportugiesische Liedersammlung des edein Garcia de Resende. New herausg. Von E. M. von Kausler, Stuttgart, 1865, p. 41. Per approfondimenti sul tema si veda Nancy MARINO (*Jorge Manrique's...*, cit.), in particolare i capitoli 3 e 4 dedicati alla ricezione dell'opera manriqueña fino ai giorni d'oggi (pp. 34-127).

<sup>405</sup> Un valore riconosciuto, tra gli altri, da Amador de los Ríos che scrive «Con sentimiento dejamos de trasladar aquí algunas de estas poesías, especialmente las que tienen valor histórico, tales como las coplas y dezires *Al nacimiento del Infante don Alonso*» (*Historia crítica...*, cit., vol. 7, p. 114).

<sup>406</sup> GERLI, *Poesía cancioneril...*, cit., p. 203.

### 3.

## **Il *Cancionero de Baena* nel codice parigino PN1**

Composto in onore di Juan II, il *Cancionero de Baena* è la prima antologia poetica in lingua castigliana, e raccoglie 576 componimenti appartenenti a cinquantasei autori diversi. Questa è la formula che maggiormente si utilizza per riferirsi al codice, così da identificarlo in maniera semplice e concisa. Quali siano state le vicende che hanno interessato l'opera di Juan Alfonso de Baena, prima che l'unico esemplare oggi noto – PN1 dalla classificazione di Dutton<sup>407</sup> – giungesse alla *Bibliothèque Nationale de France* (*Esp.* 37) dove attualmente si trova, è ovviamente questione assai complessa. A partire dalla sua prima edizione critica ad opera di Ochoa, del 1851, gli studiosi hanno ampiamente affrontato il tema, proponendo tesi sulla sua unicità e formazione; ed ancora nel secolo XXI, sono molti gli articoli che si occupano del codice parigino.

Sono stati tutti concordi nell'affermare che PN1 contenga una copia apocrifa del *Cancionero*, che il poeta andaluso avrebbe consegnato a Juan II nella prima metà del secolo XV. Ma cos'altro contiene il manoscritto? E perché? Come è arrivato fino a noi? Qual è l'attestazione più antica del codice così come lo leggiamo? Quale *Cancionero* e quali altri testi avevano davanti i copisti al momento della compilazione dei 205 fogli raccolti oggi in PN1? Quante persone sono intervenute nella redazione del volume e in che momenti? Queste domande troveranno solo in parte risposta nel corso del capitolo e portano ad un'ulteriore domanda, per rispondere alla quale sono necessari altri approfondimenti: pur ammettendo che, come è certo, il *CB* abbia fatto parte della biblioteca dell'Escorial, è mai stato lì custodito l'attuale codice PN1?

Per cominciare è utile definire il punto di partenza dell'analisi: è necessario sempre distinguere tra *Cancionero de Baena* e codice pervenutoci, tenendo presente che, quando

---

<sup>407</sup> DUTTON, FLEMING, *Catálogo-Índice...*, pp. 94-108.

si parla di PN1, non si fa riferimento alla sola raccolta antologica, ma che, invece, sono tre i nuclei del manoscritto conservato: *CB, Proverbios* di Santillana, *Coplas* di Manrique. Per questo motivo, soprattutto per l'analisi dei *ductus* e del relativo numero di copisti intervenuti nella compilazione, si sottolinea che in questa prima fase ci si riferisce a PN1 nella sua interezza, e non al *Cancionero de Baena* in sè.

Nelle pagine che seguono, le necessarie parti compilative, che ripercorrono i tanti studi sul manoscritto, ai quali si rimanda, si uniscono a nuove considerazioni sulla sua struttura. Suddiviso in paragrafi e sottoparagrafi nella prima parte si presenta la figura di Juan Alfonso de Baena, poeta capace di accogliere e raccogliere il fermento dell'epoca e di far coesistere due sistemi linguistici e culturali di due diverse generazioni, in un'opera monumentale per la quale l'interesse non si esaurisce nemmeno nell'avviato secolo XXI.

Nel secondo paragrafo si analizzano le principali tappe del viaggio testuale<sup>408</sup> del *Cancionero*, dal 1503 –anno della prima attestazione di una compilazione antologica, opera di Baena- fino alle moderne edizioni a stampa e digitali. Queste, unite ai molti articoli del secolo scorso ed a quelli che, ancora negli ultimi anni, sono stati pubblicati, evidenziano un forte ed acceso interesse nei confronti del *Cancionero*, raccolta chiave della lingua, della letteratura e della cultura di una Spagna in mutamento, che si apre all'Umanesimo lasciandosi alle spalle i lunghi secoli medievali.

Tenendo conto delle importanti ricerche iniziate nella seconda metà dell'Ottocento ed analizzando con minuzia la digitalizzazione del codice, nella terza parte ci si concentra sulla descrizione del manoscritto, con la proposta di alcune osservazioni che aprono nuove interessanti prospettive sulla storia e compilazione del codice. Per quanto la possibilità di “sfogliare” in linea il manoscritto sia decisamente unica e si sia rivelata fondamentale per la messa a fuoco di alcuni dettagli non proposti in precedenza, lo studio manca dell'osservazione diretta del manoscritto, necessaria per rispondere ad alcune domande e per confermare altre ipotesi avanzate e sarà, dunque, indispensabile toccare con mano PN1; il codice non esaurisce certo le sue possibilità di studio.

La quarta ed ultima sezione, infine, è dedicata all'analisi interna del manoscritto. Diviso in tre parti, il paragrafo segue la tripartizione di PN1 nel quale solo i primi 192 fogli ospitano –parzialmente e con molte imprecisioni- la raccolta del poeta andaluso, mentre i successivi dieci sono riservati ai *Proverbios* del Marqués de Santillana – esponente massimo, come si sa, della scuola italiana e grande assente della raccolta- e,

---

<sup>408</sup> La metafora è di Maria CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

gli ultimi tre, alle *Coplas* di Jorge Manrique. In queste pagine, inoltre, viene dedicata particolare attenzione alle prose presenti nel codice (anteprologo, *prologus baenensis* e prologo ai *Proverbios*), elementi unici di dialogo tra Baena ed il lettore, che contengono dichiarazioni programmatiche importanti per comprendere l'opera.

Non solo il *Cancionero de Baena*, dunque, ma molto di più. Chi ha commissionato la lussuosa copia dell'antologia baeniana ha prestato molta attenzione ai dettagli, colorandola ed impreziosendola soprattutto nella prima pagina, quella di presentazione ma anche paradossalmente dimenticandosi di compilare alcune parti, prima fra tutte la tavola dei poeti. Inoltre già dopo una prima superficiale occhiata è evidente che nel corso della redazione qualcosa è cambiato, e l'iniziale attenzione ha lasciato spazio ad una diffusa imprecisione ed al disordine dei successivi *ductus* che, mano a mano, hanno lasciato da parte la cassa ed hanno adoperato una grafia sempre meno pulita e controllata. Anche la rilegatura e l'organizzazione dei quaderni del *Cancionero* non rispecchiano l'originale idea di Baena, ma hanno sofferto modifiche che hanno portato alla trasmissione imprecisa del manoscritto; si tratta di un aspetto ben visibile fin dalla già nominata *Tabla de los poetas* che, oltre ad essere incompleta, non riporta l'ordine interno del *Cancionero* che invece, come dimostrano gli studi di Tittmann e Blecua sui quali anche la critica moderna si basa. Elemento, questo, dovuto alla «descuadernación del arquetipo» del quale parlano Tittmann e Blecua nelle loro attente analisi<sup>409</sup>.

Le ipotesi sono, dunque, tuttora molte e, sebbene in questa occasione si mettano in evidenza alcuni aspetti nuovi del codice, la necessità di ulteriori approfondimenti rimane forte, e più di una domanda risulta ancora senza risposta. Il viaggio del e nel codice del *Cancionero de Baena* inizia qui, dalla persona che ha reso possibile la conservazione di un significativo patrimonio culturale, Juan Alfonso de Baena, che nella Spagna del suo tempo si muove abilmente entrando in un sistema poetico di lunga tradizione, preparando la sua terra alla scoperta dell'allegoria italiana.

---

<sup>409</sup> Saranno più volte citati TITTMANN (*A Contribution to the Study of the Cancionero de Baena Manuscript*, in «Aquila», I, 1968, pp. 190-203) e BLECUA (*'Perdióse un quaderno...'* sobre los cancioneros de Baena, in «Anuario de Estudios Medievales», IX, 1974-75, pp. 229-266). Quest'ultimo dichiara nel suo articolo di aver scritto sul tema senza conoscere il precedente studio di T., del quale venne a conoscenza durante la stesura. Nonostante questo, e conclusioni alle quali arriva B. sono in parte le stesse di T. e ne confermano la tesi aprendo nuove prospettive.



### 3.1 Juan Alfonso de Baena e i poeti del suo *Cancionero*

Ad oggi non si conoscono documenti che indichino con certezza l'origine baenense di Juan Alfonso, sebbene la sua presenza in Andalusia sia ampiamente attestata. La persona che maggiormente si è occupata di ricostruire la biografia del poeta spagnolo è Manuel Nieto Cumplido<sup>410</sup> che, partendo dagli studi di José Amador de los Ríos<sup>411</sup> e Juan Bautista Avalle-Arce<sup>412</sup>, ha individuato nuovi documenti che permettono di ripercorrere alcune tappe della vita dell'andaluso. Dutton e González-Cuenca aprono la loro ultima edizione critica del *Cancionero* con una frase lapidaria, sostenendo che «el escaso, por no decir nulo, protagonismo que tuvo Juan Alfonso de Baena en la vida pública de su tiempo hace que su biografía no pase de ser un tejido de hipótesis y suposiciones con no mucho fundamento».

All'interno del *Cancionero de Gallardo o de San Román* (MH1, f. 34) si parla della formazione del poeta, che sarebbe effettivamente avvenuta a Banea, nell'entroterra andaluso:

Yo leí dentro de Baena,  
Do aprendí fazer borrones  
E comer alcaparrones  
Muchas vezes sobre çena.

Nel *Cancionero de Baena*, però, lo stesso Juan Alfonso (f. 146<sup>r</sup>) dichiara di essere originario di Marchena, e non di Baena:

Señor, çerca de Marchena  
fue nascido en un lugar  
el que vos fará temblar.

Infine in un altro testo poetico autobiografico si presenta come

[...] un pobre escudero  
que moro çerca d'Osuna.

Come si è detto, la poesia di canzoniere contiene spesso elementi storici di rilevanza che, in più occasioni, si configurano come essenziali per collocare nel tempo e nello

---

<sup>410</sup> *Aportación Histórica al Cancionero de Baena*, in «Historia, Instituciones, Documentos», VI, 1979, pp. 196-218; *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero: nueva aportación histórica*, in «Boletín de la Real Academia de Córdoba», LII, 1982, pp. 35-57.

<sup>411</sup> *Historia Crítica de la Literatura Española*, Madrid, 1865, vol. VI, pp. 137-150.

<sup>412</sup> *Sobre Juan Alfonso de Baena*, in «Revista de Filología Hispánica», VIII, 1946, pp. 141-147.

spazio alcuni eventi. E per quanto i versi riportati siano utili, non apportano alcuna informazione storica.

Due documenti risalenti al 1408, poi, attestano la presenza a Siviglia di Juan Alfonso: in uno si fa riferimento al poeta come esattore di *alcabalas*, ed un altro parla della ricezione di fondi da parte del *mayordomazgo*. In questo stesso anno, come testimonia una lettera consegnata ad Ávila il 31 agosto 1420 da Juan II a Pedro Ortiz, responsabile della raccolta delle tasse sul pane e sull'olio a Siviglia, Baena svolge la funzione di scrivano del re:

A Juan Alfonso de Baena, mi escrivano, en cuenta de ocho mill maravedís que ovo de aver por los arrendadores de la mesa de las alcabalas de los mis regnos, en cuenta de los seysçientos mil maravedís que los dichos arrendadores ovieron de averm por se encargar de la dicha mesa, por quanto el dicho Juan Alfonso fue escribano de la dicha mesa este dicho año, segund lo mostró por recabdo çierto ante los mis contadores mayores dos mil maravedís<sup>413</sup>.

Nel 1416 Baena si presenta come rappresentante di Bartolomé, figlio di Juan Martínez, dichiarando di essere figlio di Pero López e cittadino di un quartiere ebreo di Cordova. Ancora l'anno successivo è accertata la sua presenza nelle prossimità della città andalusa grazie ad un documento nel quale si dichiara che il poeta aveva preso in prestito tre libri di Remón dal monastero di San Jerónimo de Valparaíso per copiarli, sempre in qualità di scrivano del re.

Documenti successivi, datati settembre 1435 e compilati ancora a Cordova, raccolgono le parole di Elvira Ferrández de Cárdenas, sorella del giudice di Santa María Magdalena e figlia di Lope Ruiz de Cárdenas e María Lopez de Luna, che dichiara di essere stata moglie di Juan Alfonso. Dunque non vi sono dubbi sul fatto che Juan Alfonso fosse morto prima di quest'ultima data e che la sua opera poetica fosse, all'epoca, ormai conclusa. Nelle parole di Dutton e González-Cuenca:

El mero hecho de que confeccione su voluminoso cancionero dando cabida a poemas tan repletos de erudición como son los que él selecciona y por los que siente preferencia, así como el que hinche los suyos de variada doctrina son motivos suficientes para poner de relieve su intelectualismo<sup>414</sup>.

Come anticipato nel capitolo due, l'uso di riunire in un'unica antologia componimenti di autori diversi era già diffuso in area galiziana nei secoli precedenti, e l'opera di Baena rappresentò il proseguo di questa lunga tradizione. Juan Alfonso si

---

<sup>413</sup> Nieto CUMPLIDO, *Aportación Histórica...*, p. 218.

<sup>414</sup> *Cancionero de Baena*, edd. Brian DUTTON y Joaquín GONZÁLEZ-CUENCA, Madrid, Visor Libros, 1993.

dedicò a raccogliere le opere di cinquantasei poeti vissuti durante i regni di Enrique II (1369-1379), Juan I (1379-1390), Enrique III (1390-1406) e Juan II (1406-1454). Studiare il suo *Cancionero*, dunque, significa entrare in quel mondo in grande trasformazione, nel quale il fervore culturale era molto e si stava compiendo l'importante rivoluzione linguistica che avrebbe portato al trionfo della poesia castigliana su quella galiziana.

La poesia raccolta nel *CB* rappresenta l'evoluzione della tradizione cortese di origine provenzale del secolo XII cui Juan Alfonso –e, come lui, i poeti attivi nella sua epoca che l'autore seleziona- si è ampiamente ispirato. Il verso provenzale, famoso per la sua artificiosità, la varietà metrica e lessicale, oltre che per i temi ricorrenti, diventa internazionale e si espande rapidamente nell'Europa mediterranea. Nella silloge baeniana trovano spazio passato e futuro letterari grazie ad una forte convivenza linguistica galiziano-castigliana, che ha reso il codice interessante sia per gli spagnoli -che in esso hanno visto l'origine di una propria lirica colta-, sia per i portoghesi -che si sono interessati al *Cancionero* come simbolo della inesorabile e lenta agonia della lingua galiziano-portoghese.

Due lingue e due generazioni di poeti, accomunati, però, da precise caratteristiche evidenziate da Baena nei *preliminares* che si analizzeranno meglio in seguito ed ai quali qui si accenna solo per sottolineare le caratteristiche che, secondo l'autore, non potevano mancare al poeta ideale e che accomunavano gli autori selezionati: avidità nella lettura, astuzia ed abilità nel destreggiarsi in diverse situazioni ricorrendo all'arte della parola, capacità di rispondere alle critiche e di battere gli avversari con il taglio della propria penna. In sintesi, grazia, ispirazione e raffinatezza nei sentimenti. In una parola *gaya çiençia*:

[...] el arte de la poetría e gaya çiençia es una escriptura e compusiçión muy sotil e bien graçiosa, e es dulce e muy agradable a todos lo oponentes e respondientes d'ella, e componedores e oyentes. La cual çiençia e avisaçión e dotrina que d'ella depende e es avida e reçebida e alcanzada por graçia infusa del Señor Dios, que la da e la envía e influye en aquel o aquellos que bien e sabia e sotil e derechamente la saben fazer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sílabas e açentos, e por artes sotiles e de muy diversas e singulares nombranças. E aun asimismo es arte de tan elevado entendimiento e de tan sotil engeño que la non puede aprender nin aver nin alcanzar nin saber bien nin como deve, salvo todo omne que sea de muy altas e sotiles invençiones e de muy elevada e pura discreción e de muy sano e derecho juizio<sup>415</sup>.

Dietro al concetto di *gaya çiençia* non vi era solo quello di uno stile di poesia, ma, come sottolinea Serrano Reyes, un intero modo di vivere:

---

<sup>415</sup> *Prologus Baenensis*.

Los privilegiados cortesanos, incluyendo reyes como Juan II de Castilla, poderosos políticos como don Álvaro de Luna, nobles poderosos como el Marqués de Santillana, profesionales de las letras como Juan de Mena, algunos altos cargos de la corte como Juan Alfonso y otros poetas que buscan el provecho que les brindaban la protección de los reyes o los grandes señores<sup>416</sup>.

In realtà, però, la maggior parte della poesia del *Cancionero de Baena* non era scritta da membri della nobiltà più alta, ma, si potrebbe dire, da una secondaria, in cerca di affermazione pubblica attraverso la sottile arte della poesia. Sottolinea ancora una volta Serrano Reyes che quasi tutti i poeti raccolti nel *CB* erano «conversos, frailes, criados, pedigüños, borrachines, jugadores, pobres de dinero que aprovechan cualquier fiesta o celebración para solicitar un aguinaldo o un regalo»<sup>417</sup>. Molti avevano acquisito il loro *status* sociale non grazie a fattori dinastici, ma attraverso commerci e cariche burocratiche acquisite a servizio della Corona, come nel caso di Miçer Francisco Imperial.

Più recentemente, nel 2006, Jan N. Bremmer, Wout J. van Bekkum, Arie L. Mo sostengono che si potrebbero individuare tre tipologie diverse di poeti: i “professionisti a tempo pieno” o “penne assunte”, come Villasandino; i *letrados*, facenti parte della classe di scribi burocrati ed operanti nel settore amministrativo; gli aristocratici, le cui poesie si presentano sia come una pratica moralmente edificante nella formazione della nobiltà, sia come elemento di pregio della nobiltà stessa. Così scrivono i critici:

At a more materialist and up-to-date level of analysis, we can also see how the theme of Jewishness became useful within the shifting sociological context of poetic production. The *Cancionero de Baena* has fruitfully been read as a staging ground for the competition between three classes of poet: 1) the "full time professionals" or "hired pens", like Villasandino, whose verses scramble for patronage and who offer their employers, palabras de buen mercado to aim against their enemies; 2) the letrados, members expanding class of scribes, bureaucrats, and other non-nobles engaged in the administrative business of the court, for whom poetising is something of an alternative career; 3) the aristocratic, whose poetics presents itself both as a morally edifying practice in the education of the nobility, and as an index of that nobility's achievement. I do not dwell upon this extraordinarily complex contest except to add that the language of Jewishness provide a new weapon to the aristocrats in their deprecation of careerist poets<sup>418</sup>.

Nel *CB* ci si trova di fronte ad un dualismo tra nobiltà di sangue e nobiltà di penna, che ritroviamo anche nella struttura stessa del *CB* dove si presentano due generazioni di poeti, rappresentati di altrettante scuole. Come sottolinea Marcelino Menéndez Pelayo,

---

<sup>416</sup> Jesús L. SERRANO REYES, “Introducción”, *Antología del Cancionero de Baena*, Jesús SERRANO REYES (ED.), Baena, Ayuntamiento de Baena, 2000, p. XXVI.

<sup>417</sup> *Ivi*, p. XII.

<sup>418</sup> Jan N. BREMMER, Wout J. VAN BEKKUM, Arie L. MO, *Cultures of Conversions*, Peeters, Leuven, Paris, Dudley, 2006, p. 35.

Lo primero que importa es deslindar las dos escuelas que en el Cancionero coexisten, sin mezclarse nunca, ni aun en las producciones de un mismo poeta, por más que algunos de estos ingenios presten culto alternativamente a la una y a la otra. Representa la primera la tradición de los trovadores galaico-portugueses; la segunda es un reflejo del arte alegórico de Italia, y reconoce a Dante por su principal modelo<sup>419</sup>.

Lo stesso Marcelino Menéndez Pelayo, pur rilevando l'importanza del fatto che tutti questi poeti scrivevano in Andalusia nel contesto di una «nunca extinguida escuela lírica sevillana, y el Primer Albor de la Poesía del Renacimiento»<sup>420</sup>, identifica in forma netta le due scuole poetiche collocando Alfonso Álvarez de Villasandino, García Fernández de Gerena, el Arcediano de Toro, e Macías el Enamorado nella generazione antica, appartenente alla scuola galiziana, e Francisco Imperial, Ruy Páez de Ribera, i Medina e Fernan Manuel de Lando nella nuova scuola di gusto italiano di tipo allegorico-dantesco.

Alla prima, molto legata alla poesia trovatorica provenzale, appartengono, dunque, i poeti più anziani, nati intorno alla metà del secolo XIV, che utilizzano prevalentemente il verso di *arte menor*, mentre alla seconda, alla quale fanno capo i poeti attivi nelle prime decadi del secolo XV, coloro che utilizzano il verso di *arte mayor*<sup>421</sup>. Questi ultimi sono più numerosi e, proiettandosi verso una evoluzione linguistica, cambiano anche i contenuti e le modalità del loro poetare: generalmente i testi non sono né troppo brevi né prevale il tema amoroso. Si tratta, piuttosto, di componimenti destinati ad essere letti e recitati con attenzione, poiché spesso ricchi di significati profondi e di allegorie moralizzanti allo stile italiano e definiti *decires*, nei quali il «propósito narrativo alterna con la intención didáctico-moralizante heredera de la tradición castellana antes confinada al metro de la *cuaderna vía*»<sup>422</sup>. I temi più visitati sono di tipo filosofico e religioso, affrontati con un tono elevato e, come si è detto, con un nuovo metro in ottava. Oltre ai *decires*, iniziano a proporsi sempre più le *preguntas y respuestas* che, per quanto vogliono apparire espressioni spontanee e improvvisate, sono frutto di una grande ricerca poetica che solo un grande ingegno è in grado di portare a termine, giacché la risposta deve mantenere lo stesso schema rimico, strofico e gli stessi concetti e termini espressi nella domanda.

---

<sup>419</sup> Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma*, vol. 4, Madrid, 1893, pp. XLI-XLII.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

<sup>421</sup> Per la differenza tra metro di *arte menor* e *mayor* e per le questioni linguistiche si rimanda al cap. 2.

<sup>422</sup> Patrizia BOTTA, *El bilingüismo en la poesía cancioneril (Cancionero de Baena, Cancionero de Resende)*, in «*Bulletin of Hispanic Studies*», LXXIII, 1996, p. 352. Per approfondimenti sul tema dei generi della *poesía de cancionero* si rimanda al capitolo 2.

La poesia castigliana del secolo XV, come già detto nel capitolo due dedicato alla contestualizzazione letteraria, riflette un crescente senso di consapevolezza poetica e, soprattutto, linguistica, frutto delle influenze francesi, provenzali e italiane che danno vita ad un precoce umanesimo castigliano nel primo secolo XV quando la lingua volgare era in rapida espansione e si faceva sempre più emblema di educazione e cultura. Un aspetto riconosciuto anche dalla critica anglosassone<sup>423</sup>. Si fa strada un nuovo concetto della poesia, il cui autore riflette l'immagine di un "paroliere idealizzato" con aspirazioni filosofiche, e che sostituisce, dunque, il ruolo più tradizionale del trovatore. A differenza di quest'ultimo, infatti, il poeta non vive a servizio della scrittura ma la rende un valido strumento di crescita sociale e di diffusione del sapere; dunque non più uno mero strumento della "corte cortese", ma un'arte nuova che inizia a guardare al di fuori dei confini territoriali aprendosi al mondo.

### 3.2 La trasmissione del codice dal 1503 ad oggi

«Se puede afirmar, sin exagerar mucho, que el estudio científico sobre la lírica cancioneril de los siglos XIV y XV empieza con la publicación del *Cancionero de Baena* por Eugenio de Ochoa y Pedro José Pidal en 1851»<sup>424</sup> e, si aggiunge, prosegue ancora oggi con l'ultima edizione digitalizzata del manoscritto, di facile consultazione ed ampiamente utilizzata in questa occasione, alla quale si fa costante riferimento in questo capitolo. La compilazione del *Cancionero*, sostengono Dutton e González Cuenca nell'introduzione alla loro ultima edizione critica del 1993<sup>425</sup>, è sicuramente avvenuta dopo il 1426, più precisamente intorno al 1430<sup>426</sup>.

Le date sono state stabilite facendo riferimento alle poesie stesse di Baena<sup>427</sup> ed ai pochi documenti ritrovati -tra i quali un prezioso autografo custodito nel *Museo Histórico*

---

<sup>423</sup> Julian WEISS, *The Society for Mediaeval Languages and Literature*, Oxford, The Society For the Study of Mediaeval Languages and Literatures, 1990, p. 12-14: «A blend of influences from France, Burgundy and Italy, the humanism of early fifteenth-century Castile was essentially vernacular, and its dominant concern for the education of the statesman, civic. [...] 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».

<sup>424</sup> FAULHABER-PEREA RODRÍGUEZ, *¿Cuántos Cancioneros...*, cit., p. 19.

<sup>425</sup> DUTTON-CUENCA, *Cancionero...*, cit.

<sup>426</sup> *Ivi*, p. XX.

<sup>427</sup> In più occasioni, prima fra tutte nell'anteprologo, il poeta si dichiara «escivano e servidor del muy alto e muy noble rey de Castilla Don Johan». Questa informazione è confermata da almeno due documenti che fanno riferimento al 1408 e al 1417, anni in cui Juan Alfonso si trovava in Andalusia, ricoprendo questo incarico.

*Arqueológico Municipal de Baena*- che registrano alcuni momenti della vita del poeta, dei quali si è parlato in precedenza. La questione della datazione è stata recentemente messa in discussione da Charles Faulhaber ed Óscar Perea Rodríguez<sup>428</sup> i quali hanno sottolineato che, se per il *terminus a quo*, vista la presenza di alcuni versi di Baena<sup>429</sup>, non vi sono molti dubbi, il *terminus ad quem* potrebbe essere posticipato fino al 1435, data prima della quale il poeta, come testimoniato dalle parole della moglie Elvira Ferrández de Cárdenas, sarebbe morto. Sebbene per il momento non si possa avere certezza -e probabilmente mai si avrà-, la questione della datazione sembra essere risolta in un margine temporale sufficientemente preciso.

Composta per il diletto del re e dei «grandes señores de sus reinos e señoríos así los prelados, infantes, duques, condes, adelantados, almirantes, como los maestros, priores, mariscales, doctores, cavalleros e escuderos, e todos los otros fidalgos e gentiles omnes»<sup>430</sup>, il codice non è mai stato consegnato alla stampa e questo ha agevolato gli studi moderni, che si sono concentrati sull'unico esemplare francese. Tuttavia è chiaro che una raccolta così importante, scritta per il re e diretta ai nobili, specchio della società e del fervore culturale del tempo, non poteva passare inosservata agli occhi degli illustri cultori della letteratura spagnola e, quantunque oggi solo uno è il *Cancionero de Baena* conosciuto, anche se certamente ve n'erano più copie in circolazione. Al vantaggio/svantaggio di avere a che fare con un *unicum* si aggiunge il triste destino riservato a molte opere dell'epoca –al quale il *Cancionero* non sfugge- spesso trasferite da una biblioteca privata ad un'altra e vittime di librai e venditori che, fedeli solo alla legge del mercato, trovandosi dinnanzi a questo tipo di opere e non capendone l'importanza, le vendevano per pochi denari comportandosi da inconsapevoli mercenari del Sapere. La ricostruzione dei viaggi dei manoscritti trova spesso momenti oscuri sulla loro trasmissione e, non potendo avere sicurezze su un passato spesso definitivamente perduto, è stato necessario attenersi ai pochi documenti raccolti.

Le testimonianze di compilazioni antologiche che rimandano –per titolo o per contenuto- al *CB* sono molte, ed altre potrebbero essere individuate analizzando nuovi cataloghi<sup>431</sup>. Proveniente dalla biblioteca del Monastero dell'Escorial dove, almeno in

---

<sup>428</sup> ¿Cuántos Cancioneros de Baena?, in «eHumanista», XXXI, 2015, pp. 19-63.

<sup>429</sup> ID 1594, PN1-466 f. 153<sup>v</sup>: “Señor Juan Carrillo, ventura e audaçia”, dedicati alla Condesa de Castrojeriz, Beatriz de Avellaneda, moglie di Diego Gómez de Sandoval, Conde de Castrojeriz dall'11 aprile 1426.

<sup>430</sup> Anteprologo e dedicatoria del *CB*, 1<sup>r</sup>.

<sup>431</sup> Il citato recente studio di FAULHABER-PEREA RODRÍGUEZ si è occupato proprio di questo, aggiornando lo studio di Azáceta che aveva già ripercorso ed analizzato molti cataloghi antichi che riportano

parte, ha risieduto fino al 1818, PN1 è una lussosa ma imperfetta copia dell'antologia di Baena. Compilato prevalentemente su carta pistoiese del 1461-1462 e con prevalenza di lettera gotica, compaiono molti *ductus* e sembra essere stato soggetto a varie manipolazioni. Alla luce delle letture affrontate, si concorda con Faulhaber e Perea Rodríguez i quali sostengono che «ha habido como mínimo tres ejemplares del *Cancionero de Baena*, siendo uno de ellos, probablemente el primero, el manuscrito de las coplas de Álvarez de Villasandino, tal como se describe en el inventario de 1503 y en las obras de Argote de Molina estudiadas»<sup>432</sup>, e con Alan Deyermond che a tal proposito scrive:

Hubo, pues, a principios del siglo XIX dos manuscritos distintos del *Cancionero de Baena*. Además, si se aceptara la hipótesis formulada por primera vez por Pascual de Gayangos en 1860, y aceptada por Pepe (pp. 182-183) y Blecua (*'Perdióse un cuaderno'*, p. 231 n. 5), de que la colección inventariada en el Catálogo de 1804 fue al menos una parte de la del mismo Argote, el manuscrito vendido en 1804 no podría ser uno de los escurialenses (ya que estos estaban en El Escorial cuando se redactó el inventario de la biblioteca de Argote), y tendríamos prueba de la existencia de tres manuscritos hacia fines del siglo XVI, dos de los cuales existían todavía en 1804<sup>433</sup>.

### 3.2.1 L'opera di Baena in Spagna: Segovia, Granada, El Escorial

La prima testimonianza della presenza del *Cancionero* si trova nell'inventario della biblioteca di Isabel la Católica del 1503, dove si fa riferimento a due libri che rimandano all'opera di Baena. Così si legge nell'edizione del *Libro de las cosas que están en el Tesoro de los Alcázares de Segovia* di Diego Clemencín<sup>434</sup>:

133. Un libro de marca mayor de mano, en romance, en pergamino, que es de coplas de Alfonso Álvarez de Villasandino e otras leturas e con sus coberturas de cuero colorado.
134. Libro de pliego entero de mano en papel a coplas de romance que se dice *Tratado de Alonso de Baena*, las coberturas de cuero negro.

---

testimonianza del *Cancionero* (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, José María AZÁCETA (ed.), Madrid, CSIC, 1966.

<sup>432</sup> FAULHABER-PEREA RODRÍGUEZ, *¿Cuántos Cancioneros...?*, cit., p. 51.

<sup>433</sup> Alan DEYERMOND, *¿Una docena de Cancioneros perdidos?*, in *Cancionero General*, I, 2003, p. 34.

<sup>434</sup> *Libro de las cosas que están en el Tesoro de los Alcázares de Segovia, en poder de Rodrigo de Tordesillas, el cual hizo Gaspar de Grizio por mandato de la reina Isabel*, pubblicato da Diego CLEMENCÍN in *Elogio de la Reina Católica Dña. Isabel*, in «Memorias de la Real Academia de la Historia», Tomo VI, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1821, p. 458.



Se sulla paternità del 134 non ci sono dubbi, l'ipotesi che il 133 fosse una versione dell'opera di Baena precedente a quella attualmente conosciuta è stata avanzata da Blecua ma non è, tuttavia, mai stata verificata<sup>435</sup>. Nello stesso inventario si legge che nel 1526 i volumi, per volere della sovrana, vengono trasportati nella Cappella Reale di Granada, ma non si fa riferimento a titoli specifici<sup>436</sup>. Qualche anno dopo, nel 1591, il tesoro letterario custodito a Granada, per decreto regio di Felipe II viene trasferito al Monastero di San Lorenzo dell'Escorial<sup>437</sup> dove, forse, il 133 e 134 avrebbero trovato dimora. In realtà del volume 133 non si fa più riferimento, e il viaggio del *Cancionero de Baena* prosegue senza il «libro en pergamino que es de coplas de Alfonso Álvarez de Villasandino».

La monumentale collezione di San Lorenzo non ospitava solo il patrimonio di Isabel de Castilla. Tra le tante, nel 1576, la celebre biblioteca raccoglie un'altra illustre eredità: oltre 1000 stampe e 853 codici appartenuti a Diego Hurtado de Mendoza, tra i quali si trova un altro riferimento al *CB*:

575. Cancionero español recopilado en tiempo del rey don Juan del Segundo, por Juan Alfonso de Baena, en papel, en folio mayor<sup>438</sup>.

Quanti erano, dunque, i codici del *Cancionero* custoditi nel Monastero spagnolo? I primi a porsi questa domanda sono stati Tittmann<sup>439</sup> e Blecua<sup>440</sup> che, nei loro esaustivi e fondamentali studi, sostengono che fossero due. La loro tesi si basa sull'osservazione del *Cancionero del Marqués de la Romana* o *Pequeño Cancionero* che si rifà ad un altro esemplare del *Cancionero de Baena*:

---

<sup>435</sup> «La transmisión textual del *Cancionero de Baena*», in Juan Alfonso de Baena y su «*Cancionero*»: *Actas del I Congreso Internacional sobre el "Cancionero de Baena" (Baena, 16 – 20 de febrero de 1999)*, J. L. SERRANO REYES, J. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ (edd.), Colección Biblioteca Baenenense, II, Ayuntamiento de Baena y Diputación de Córdoba, Baena, 2001, p. 53.

<sup>436</sup> «La Reina Católica dejó sus libros, medallas, vasijas de cristal y otras cosas semejantes a la capilla real que fundó en Granada, donde se guardaban en una pieza sobre la sacristía el año de 1526». Clemencín, *Memorias de la Real...*, cit., p. 434.

<sup>437</sup> Tess KNIGHTON, *Isabel of Castile and Her Music Books: Franco-Flemish Song in Fifteenth-Century Spain* in *Queen Isabel I of Castile*, in «Power, Patronage, Persona», Barbara F. WEISSBERGER (ed.), Tamesis, Woodbridge, 2008, p.48. Per il dettaglio degli inventari relativi alla biblioteca di Isabel la Católica si rimanda a María Luisa LÓPEZ VIDRIERO y Pedro M. CÁTEDRA (dirigido por), *El libro antiguo español, IV. Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, edición al cuidado de M<sup>a</sup> Isabel Hernández González, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 379-380.

<sup>438</sup> Gregorio DE ANDRÉS (ed.), *La biblioteca de don Diego Hurtado de Mendoza (1576), Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1964, p. 280.

<sup>439</sup> *A Contribution...*, cit.

<sup>440</sup> *Perdióse un quaderno...*, op.cit.

El anónimo compilador de esta breve antología<sup>441</sup> -17 folios- utilizó para componerla el perdido *Cancionero de Don Pedro Lasso* y un “libro grande original de Cancionero de San Lorenzo el Real”, cuya tabla describe y coincide exactamente con la del *Cancionero de Baena*. [...] Entre otros poemas de allí extraídos copia la célebre canción de Rodríguez del Padrón *Vive leda si podrás* con la siguiente advertencia: “En el Cancionero antiguo [es decir el de Baena descrito en el folio 5v.] que está en la Librería Real de San Lorenzo a f[oja]s CLXXIX: *Esta cantiga fizo Juan Rodríguez del Padrón quando se fue a meter frayre, en despedimiento de su señora*”<sup>442</sup>.

Recentemente Faulhaber e Perea Rodríguez hanno sollevato l’ipotesi che il codice che oggi conosciamo facesse parte, invece, della collezione del poeta e diplomatico spagnolo Hurtado de Mendoza, pronipote del Marqués de Santillana, e non di quella della regina di Castiglia come si è sempre ipotizzato<sup>443</sup>. In effetti potrebbe essere vero quanto propongono i critici che, alla domanda *¿Cuántos Cancioneros de Baena?* rispondono affermando che erano per lo meno tre. Una risposta che convince anche se, per quanto riguarda i numeri, l’incertezza ancora permane. Altre copie potrebbero essere andate distrutte o perse. In un procelloso *mare magnum* di dubbi, la comune certezza è che l’unico manoscritto della raccolta andalusa è stato a lungo conservato nella biblioteca escorialense, dove ha dimorato fino al 1818<sup>444</sup>. Grazie ai riferimenti presenti sul quinto *folio* di guardia<sup>445</sup> è stato possibile individuare alcuni cataloghi che ne attestano la presenza.

Analizzati per la prima volta nel 1966 da Azáceta<sup>446</sup> e, recentemente, ancora da Faulhaber e Perea Rodríguez<sup>447</sup>, in questa sede non si entra nel dettaglio di uno studio ampiamente verificato ma si riportano solo le corrispondenze che, con evidenza, segnalano la presenza del codice nella città spagnola. Il riferimento a *i-E-8, i-e-3* compare, nel 1924, nel *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real biblioteca del Escorial*

---

<sup>441</sup> Il *pequeño cancionero*, appunto.

<sup>442</sup> Alberto BLECUA, ‘*Perdióse un quaderno...*’, cit., p. 233-234.

<sup>443</sup> L’ipotesi resta tale poiché «en el inventario de 1576 editado por Andrés había libros de "D. Diego Hurtado de Mendoza y otros" (énfasis nuestro). Por ello, haría falta un estudio completo de la biblioteca de este gran erudito español para corroborar al cien por cien nuestra sospecha acerca de que el código que hoy conocemos como PN1 estaba entre sus libros, o si, por el contrario, su procedencia era de esos "otros" señalados por el inventario de 1576» (FAULHABER-PEREA RODRÍGUEZ in *BETABlog: ¿Perteneció a don Diego Hurtado de Mendoza el código del Cancionero de Baena parisino (PN1)?* (2013), consultabile in rete all’indirizzo <http://blogs.lib.Berkeley.edu/philobiblon.php/2013/01/28/betablog-ipertenecio-a-don-diego>).

<sup>444</sup> In una lettera a Gayangos del 30 aprile 1850, TICKNOR scrive: «I suppose the MS. Used [in the forthcoming] Ochoa edition is the one I saw in Paris in 1838, - the same I had seen in Madrid in 1818». *Letters to Pascual de Gayangos from the Originals in the Collection of the Hispanic Society of America*, ed. a cura di Clara L. Penny, New York, 1927, pp. 205-210.

<sup>445</sup> *i-E-8* (barrato), *j-h-5*, *obras en metro de diuersos poetas recopiladas por Juā Alonso de Baena, i-e-3* (barrato). Il tema è stato esaustivamente affrontato nella sua introduzione da Azáceta (cit., pp. LXXVIII-LXXXVIII) e TITTMANN (*A Contribution to the Study...*, cit., p. 199).

<sup>446</sup> *Cancionero...*, Cit.

<sup>447</sup> *¿Cuántos Cancioneros...*, cit.

di Julián Zarco Cuevas<sup>448</sup>, mentre la sigla *j-h-5* trova testimonianza nelle parole di Rodríguez de Castro che nel 1781, alludendo agli scrittori rabbini del secolo XV, parla di un'opera di Baena, conservata nella biblioteca del Monastero:

Esta Colección está MS. En la Real Biblioteca del Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, Estante j. h. 5., en un tomo grueso en folio máximo con 202 hojas, escrito en papel, de letra hermosa del siglo XV, con algunas abreviaturas y enmiendas en diferentes partes, y con la portada, títulos y algunas iniciales de encarnado. Tiene un índice hecho por el mismo BAENA<sup>449</sup>.

Confermata anche da Nicolás Antonio<sup>450</sup> e Luis José Velázquez de Velasco<sup>451</sup>, la collocazione del codice all'Escorial risulta, dunque, indubbia.

Ma quando e come il manoscritto ha abbandonato la biblioteca spagnola? E come è arrivato ad occupare gli scaffali della Biblioteca Nazionale Francese? Soprattutto, a quale costo? Ancora una volta, le domande non trovano tutte una univoca risposta. Attenendosi ai fatti documentati, comunque, è certo che il *Cancionero de Baena*, monumento letterario della Spagna tardo medievale, si trova a Parigi dal 1836.

### 3.2.2 L'uscita dalla Spagna e il viaggio in Europa: da Londra a Parigi

Il responsabile dell'uscita dalla Spagna del *Cancionero de Baena*, stando alle parole di José Quevedo raccolte nelle *Memorias sobre la Real Biblioteca del Escorial* e risalenti al 29 gennaio 1859, sembrerebbe essere stato José Antonio Conde García (1786-1820)<sup>452</sup>:

La Real Academia de la Historia había encargado el continuar la publicación de las poesías anteriores al siglo XV en una comisión compuesta de los sabios y respetables Sres. Cienfuegos, Avella, Fernández Navarrete y Conde. En casa de este último se reunía dicha comisión, y allí llevaron los códices manuscritos procedentes, tanto de la Biblioteca del Escorial como de la Nacional, para consultarlos más fácilmente. En la perturbación de cosas y en la dispersión de personas consiguiente a la invasión extranjera y guerra que la siguió, nadie volvió a reclamar los códices allí reunidos; el Sr. D. Antonio Conde murió en la emigración, y su testamentaría anunció para la venta un catálogo de libros, tanto impresos

---

<sup>448</sup> *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real biblioteca del Escorial*, Tomo III, Madrid, 1924, pp. 500-552.

<sup>449</sup> *Biblioteca Española. Tomo I, que contiene la noticia de los escritores rabinos españoles desde la época conocida de su literatura hasta el presente*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1781, p. 266.

<sup>450</sup> *Bibliotheca Hispana Vetus*, Tomo II, Madrid, Viudam et Heredes de D. Ioachimi Ibarrae, 1696, pp. 165-166.

<sup>451</sup> *Origen de la poesía Castellana*, Málaga, Oficina de Francisco Martínez de Aguilar, 1754, p. 53.

<sup>452</sup> “Antonio B. Domínguez Prats, José Antonio Conde (1726-1820), autor de la *Historia de la dominación de los árabes en España* (Madrid 1820/21), descubridor de la literatura aljamiada, y primer historiador español moderno que usó las fuentes árabes en lengua original”, in *Antigüedad y cristianismo, Monografías históricas sobre la antigüedad tardía*, XXIII, Elena CONDE, Rafael GONZÁLEZ, Alejandro EGEA, (edd.), Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 883-897.

como manuscritos, entre los que figuraba el famoso *Cancionero de Baena*. Avisé entonces confidencialmente a la Academia de la Historia y al Gobierno de V.M. para que se hiciesen las debidas reclamaciones. No sé si estas tuvieron efecto; pero el *Cancionero de Baena* fue comprado por el Gobierno francés, que posteriormente permitió al Sr. Marqués De Pidal hacer de él una edición<sup>453</sup>.

In realtà sulla responsabilità di Conde, ancora una volta, i pareri sono discordanti. È soprattutto Antonio Moñino<sup>454</sup> che cerca di difenderlo dalle accuse mosse a suo carico, sostenendo che il codice in suo possesso si sarebbe trovato a Madrid nel 1804 -dove effettivamente si attesta un *Cancionero de Baena*<sup>455</sup>- e non sarebbe stato, invece, quello presente a Londra nel 1824. Questo rafforza l'ipotesi, discussa poco sopra, che ci fossero per lo meno tre *CB*, due dei quali in circolazione all'inizio del secolo XIX. Meno convincenti, però, sono le parole di Moñino che, per perorare la sua causa, riporta quanto detto dal libraio Vicente Salvá, testimone oculare di una subasta del volume avvenuta nella capitale inglese e che, in un catalogo della sua biblioteca, alludendo al lavoro di Evans, scrive:

Este es el primer catálogo de una venta casi exclusivamente compuesta de libros españoles. Comprende mil trecientos sesenta y cinco artículos, de los cuales puede asegurarse que no hay cien que hayan pertenecido a Conde. Es una práctica constante de los extranjeros, para dar nombradía a estos Catálogos, el suponer ha sido formada la colección por algún personaje distinguido, y si en algunas ocasiones no tienen sujeto recientemente fallecido de quien echar mano, inventan un apellido cualquiera recurriendo más frecuentemente a los de origen ruso o germánico<sup>456</sup>.

Nell'opinione di Moñino le parole di Salvá, antiquario con negozio a Londra, sono sufficienti a sollevare Conde da ogni responsabilità, anche se questa non sembra una prova inconfutabile in grado di scagionarlo completamente. Lasciando da parte il processo a Conde, sappiamo che il codice è stato protagonista di diverse vendite –tra cui quella alla quale fa riferimento Moñino- che si riassumono brevemente, segnalando gli studi che ne approfondiscono le dinamiche: nel 1824, nel catalogo del libraio londinese Evans, compare un *Cancionero de Johan Baena*<sup>457</sup>, acquistato per 131 libbre sterline da

---

<sup>453</sup> L'estratto è consultabile anche sul sito internet della "Biblioteca Virtual Madrid" all'indirizzo [http://biblioteca.virtualmadrid.org/bvmadrid\\_publicacion/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1035389](http://biblioteca.virtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1035389).

<sup>454</sup> Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO, *Sobre el 'Cancionero de Baena': dos notas bibliográficas*, in «Hispanic Review», XXVII, 1959, pp. 139-149.

<sup>455</sup> *La Gazeta de Madrid*, 1804, p 670: «Catálogo de manuscritos especiales de España, anteriores al año 1600, que logró juntar en la mayor parte un curioso andaluz». Chi sia il "curioso andaluz", dice RODRÍGUEZ MOÑINO, rimane un'incognita. Ma a p.16 del catalogo si legge: «bajo el epígrafe *Poesías antiguas*, en el doceno lugar el *Libro de los poetas españoles más antiguos, por Juan Alfonso de Baena*».

<sup>456</sup> Pedro SALVÁ Y MALLÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Tomo II, Valencia, 1872, n. 2465, p. 318.

<sup>457</sup> *Catalogue of Rare, and interesting Spanish Books, and a few Miscellaneous Articles, forming the Library of Don J. Conde... which will be Sold by Auction, by Mr. Evans at his House, n.º 93, Pall-Mall. On Tuesday, July 6, and Four Following Days 1824; 8.º mayor. 93 – [1] pags.* e, successivamente un estratto

Thorpe, poi dall'illustre libraio inglese Richard Herber<sup>458</sup> ed infine, nel 1836 e per sole 63 libbre sterline<sup>459</sup>, da Téchener, che lo porta alla sua attuale dimora. Se per quanto riguarda la perdita del codice da parte spagnola si è ancora dubbiosi, sicuramente è Téchener che lo porta in Francia. Ma da quanti *folios* era formato? Cosa conteneva? Ricco di aggiunte di epoche successive<sup>460</sup>, il volume comprato per poche sterline comprendeva già i *Proverbios* del Marqués de Santillana<sup>461</sup> e le *Coplas* di Jorge Manrique<sup>462</sup>?

### 3.2.3 Il *Cancionero de Baena* oggi: edizioni critiche, facsimili e digitali

Le edizioni critiche si riferiscono solo al *Cancionero* in sè, e non tengono conto dei *Proverbios* e *Coplas*.

- *El cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo XV). Ahora por primera vez dado a luz con notas y comentarios*. Eugenio de Ochoa, Madrid, 1851.

I primi che si sono occupati di consegnare al pubblico l'opera sono stati, nel 1851, Eugenio de Ochoa, Pascual de Gayangos e Agustín Durán. Sebbene in copertina figurino solo il primo nome, indispensabile fu l'aiuto di Pedro Pidal –autore anche dello studio preliminare *De la poesía castellana en los siglos XIV y XV-* che, come Ministro di Stato, riuscì a portare in Spagna il manoscritto per due mesi. Mancano le trascrizioni dei *Proverbios* di Santillana e delle *Coplas* di Manrique poiché «muy conocidas y porque evidentemente no forman parte de la compilación de Baena»<sup>463</sup>.

- *El Cancionero de Alfonso de Baena. Publicado por Francisque Michel. Con las notas y los índices de la edición de Madrid del año 1851*, Francisque Michel, Leipzig, 1860.

Questa seconda edizione avrebbe potuto rappresentare l'aggiornamento della precedente ma così non fu. L'intervento di Ochoa la rese una copia quasi perfetta dell'edizione madrilena, e per questo motivo non è stata molto utilizzata.

---

del 15 luglio dal titolo *Catalogue of the curious library of Don J. Conde, Part the Second, containing an extraordinary collection of Spanish books and manuscripts, and oriental literature printed and manuscript*. *Cit.*, p. 139.

<sup>458</sup> «A quien llamaba Gallardo el más profundo bibliógrafo de todos los tiempos después de Don Hernando Colón». Rodríguez Moñino, *Sobre el 'Cancionero...*, *cit.*, p. 140.

<sup>459</sup> 1575 franchi dell'epoca. *ibidem*.

<sup>460</sup> Si ricordano PNI 471, poesia di Juan de Mena (ID 1061) che parla della battaglia di Olmedo del 1445, e PNI 472, sempre di Mena, che si riferisce ad un evento del 1449 (ID 0331). Proprio grazie a quest'ultimo dato, è possibile affermare che il manoscritto risale alla seconda metà del secolo XV.

<sup>461</sup> ID 0050, PNI 193<sup>r</sup>-202<sup>v</sup>: "Fijo mío muy amado".

<sup>462</sup> 0277, PNI 203<sup>r</sup>-205<sup>v</sup>: "Recuerde el alma dormida".

<sup>463</sup> p. VI.

- *Cancionero de Baena. Reproduced in facsimile from the unique manuscript in the Bibliothèque Nationale*, New York, The Hispanic Society of America, 1926.

In bianco e nero, la riproduzione fotografica del codice, arricchita da una breve introduzione a cura di Henry Lang, rappresentò un passo importante verso la più diretta visione del testo, e venne ripubblicata nel 1971.

- *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena. (Siglo XV). Con notas y comentarios*, Buenos Aires, Anaconda, 1949.

Praticamente identica a quella del 1851, considerata un plagio.

- *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. Azáceta, José María, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1966.

Si tratta di un'edizione molto curata, soprattutto per l'attenzione che l'autore ha dedicato, nell'ampia parte introduttiva, alla storia del manoscritto ed alla sua struttura. Dialogando con la critica precedente, il *Cancionero*, presentato in tre volumi, acquista nuova luce, sebbene molti siano gli errori di trascrizione, in parte risolti nell'edizione successiva.

- *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edd. Brian Dutton e Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993.

A quasi trent'anni dalla sua ultima edizione critica, il *Cancionero* torna a presentarsi sotto forma di volume unico.

- *Espagnol 37, Bibliothèque Nationale de France (Gallica Bibliothèque Numérique)*, 2012. Digitalizzazione del codice<sup>464</sup>.

Dal 9 gennaio 2012 il manoscritto è stato digitalizzato e reso fruibile a tutti. Grazie al lavoro della BNF, oggi è possibile sfogliare virtualmente il *Cancionero*, osservandone perfettamente la grafia ed i colori che la stampa non può produrre perfettamente. Altra copia digitalizzata è quella disponibile sulla pagina del Cervantes Virtual<sup>465</sup> che però, essendo in bianco, non risulta efficace come quella proposta dalla BNF. La stessa grafica della pagina web è meno intuitiva dell'ultima versione.

- *Cancionero de Baena*, Introducción de Jesús L. Serrano Reyes, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2015.

Si tratta dell'ultima edizione facsimile del *Cancionero*, nata laddove tutto ebbe inizio. Il *Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena* presta notevole attenzione alla diffusione dell'opera e, negli anni, ha realizzato anche un portale internet di grande

---

<sup>464</sup> <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452204d>

<sup>465</sup> <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394953177137539314802/index.htm>

interesse per gli studenti e per gli studiosi<sup>466</sup>. Sebbene le dimensioni non siano le stesse dell'originale, ed ovviamente manchino le sfumature cromatiche del manoscritto, la possibilità di toccare con mano, sfogliare e scrivere, per la prima volta, su una copia a colori del codice, rappresenta un'ottima risorsa.

Come lo stesso Baena dice nel suo prologo, la consapevolezza del passato e la lettura sono fondamentali per nobilitare l'uomo e migliorarne le conoscenze. Già nell'introduzione del 1993 gli editori dicevano che la «edición no es, ni con mucho, la definitiva y óptima» ma la prosecuzione del lavoro precedente. In occasione della tavola rotonda *La ecdótica del Cancionero de Baena*<sup>467</sup>, lo stesso González Cuenca ha anticipato una prossima edizione a cura dei lì presenti colleghi Francisco Crosas López, Carlos Mota Placencia ed Ana María Rodado Ruiz, continuazione della madrilenia degli anni Novanta. D'altra parte, il futuro si costruisce sul passato.

### 3.3 Analisi materiale di PN1

L'analisi materiale del codice parte dagli studi di Ochoa (1851), Azáceta (1966), Tittmann (1968), Blecua (1974-75) e Dutton-González Cuenca (1993) che hanno ampiamente descritto il manoscritto fornendo dati estremamente utili sulla sua struttura e compilazione. Bisogna però tenere presente che, tra i citati, solo Ochoa e Azáceta hanno preso in mano il codice, e che, dunque, molte delle considerazioni si basano su fonti secondarie. Come si è già detto, è importante sottolineare che neanche lo studio qui proposto si rifà all'analisi diretta del codice, ma sulla sua digitalizzazione sebbene abbia portato ad alcuni interessanti risultati che si indicheranno di seguito.

Nella prima parte del paragrafo si propone uno schema che mette in evidenza le caratteristiche del *Cancionero*, dedotte sulla base dell'ultimo studio di Serrano Reyes che, nelle poche essenziali pagine dell'introduzione all'edizione facsimile del 2015, riassume con rigore le considerazioni degli editori e critici precedenti. In questa sezione non si entrerà nei dettagli di uno studio già ampiamente compiuto ma si riporteranno in nota i riferimenti agli autori che ne hanno parlato.

In 3.3.2, invece, si propongo alcune osservazioni sul tema della descrizione del codice, che riguardano la rilegatura, il numero dei copisti intervenuti, l'utilizzo del

---

<sup>466</sup> <http://www.juanalfonsodebaena.org/>

<sup>467</sup> Tavola rotonda del 27 febbraio 2015, moderata da José Labrador Herraiz, durante il *III Congreso Internacional Cancionero de Baena* del 26-28 febbraio 2015, Baena.

calderone che rappresenta graficamente il paragrafo, l'analisi dei numeri presenti sul codice e la diversità della carta, ad oggi poco studiata ma di fondamentale importanza per datare il codice e per comprenderne meglio la struttura e la composizione.

Blecuca nel 1974-75 terminava il suo articolo dichiarando la consapevolezza che le sue conclusioni dovessero essere meglio verificate da futuri studiosi, poiché si rifacevano all'osservazione della citata edizione facsimile del 1926, e non all'analisi diretta del manoscritto<sup>468</sup>. Lo stesso si fa anche in questa occasione che si rifà ad una fonte secondaria, sebbene tra quella qui prodotta e quella del secolo scorso ci sono alcune evoluzioni di rilievo, dovute ai progressi grafici e tecnologici della fotocopiazione. Ancora una volta, dunque, si sottolinea la volontà e l'esigenza, per un'analisi più approfondita, di prendere in mano il codice e, come prima cosa, osservarne attentamente le filigrane.

### 3.3.1 Descrizione

- Materiale utilizzato: carta pistoiese del 1461-62, «a excepción del f. 123, copiado en papel de hacia 1500, de las mismas características que los folios 203-205 añadidos al final, todos ellos diferentes del que sirvió para copiar el grueso del cancionero»<sup>469</sup>.
- Dimensioni: 406 x 270 mm<sup>470</sup>.
- Rilegatura in marocchino verde, diversa rispetto ad una precedente in cuoio nero.
- Carattere prevalente: lettera gotica del secolo XV.
- Colore: nero per le poesie e rosso per le epigrafi ed alcune lettere. Fa eccezione l'anteprologo dove il colore prevalente è il rosso e si registra anche la presenza del blu.
- Organizzazione del testo: tutto su due colonne, tranne la dedicatoria e le *rúbricas*.
- Organizzazione dei *folios*: 16 *cuadernos* di 12 *folios* ciascuno, con aggiunta successiva da 193<sup>r</sup> a 205<sup>v</sup>. A questi si sommano 4 *folios* di guardia all'inizio e 2 alla fine.

---

<sup>468</sup> Alberto Blecuca, *Perdióse un quaderno...*, cit., p. 266.

<sup>469</sup> DUTTON-GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero...*, cit., p. XXVII. Si parlerà ampiamente della questione della carta utilizzata. È possibile che anche Baena avesse utilizzato il «papel liso toscano», al quale fa riferimento in una risposta a Villasandino (180, v. 13), una carta che i critici concordano nel definire come quella che accoglie il *Cancionero*.

<sup>470</sup> La misura, accettata dalla critica, è stata individuata da Azáqueta (*Cancionero...*, cit., p. XIX). RODRÍGUEZ DE CASTRO, invece, parla di «tomo grueso en folio máximo», OCHOA fa riferimento a un «folio mayor» (cit., p. V), e MOREL-FATIO (*Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais [de la] Bibliothèque Nationale*, p. 188 – disponibile online all'indirizzo <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209172b>) indica 406 x 270 mm.



- *Folios* mancanti: uno del prologo<sup>471</sup>, 6, 7, 37, 44, 132, 144, 168; mutili: 84<sup>r</sup>, 131<sup>v</sup>, 162<sup>rv</sup>.
- Numerazione dei *folios* con caratteri di fine XV *ex.* o inizio XVI *in.*, opera del correttore<sup>472</sup>.
- Riorganizzazione dell'attuale codice rispetto all'originale di Juan Alfonso de Baena.
- Copisti intervenuti: secondo lo studio di Blecua, accettato dagli editori successivi ed aggiornamento di quello di Tittmann<sup>473</sup>, cinque, che avrebbero così suddiviso il lavoro:

1° copista – A	Folios 1 <sup>r</sup> -96 <sup>v</sup> , 133 <sup>r</sup> -180 <sup>v</sup> e primi due versi del 181 <sup>r</sup>
2° copista – B	Folios 97 <sup>r</sup> -122 <sup>v</sup>
3° copista – e correttore - C <sup>474</sup>	Folio 123 <sup>rv</sup> e 203 <sup>r</sup> -205 <sup>v</sup> ( <i>Coplas</i> di Manrique)
4° copista – D	Folios 124 <sup>r</sup> -132 <sup>v</sup>
5° copista – E	Folios 181 <sup>r</sup> -192 <sup>v</sup> e 193 <sup>r</sup> -202 <sup>v</sup> ( <i>Proverbios</i> di Santillana)

### 3.3.2 Osservazioni

#### 1) RILEGATURA

Considerando la struttura di PN1, è stato ampiamente dimostrato che, probabilmente a seguito di una *descuadernación* dell'archetipo<sup>475</sup>, il codice presenta un'organizzazione diversa rispetto a quella anticipata nella *Tabla*. È testimoniato che una rilegatura sia avvenuta a Londra, per opera del libraio Lewis, durante uno degli episodi di vendita del manoscritto<sup>476</sup>, ma non è accertato che la confusione dei *cuadernos* e la perdita dei *folios* siano avvenuti nella stessa occasione. Per questo motivo la conclusione di Azáceta -«el códice, si nos atenemos a lo que de él nos dice el *Inventario* de Rodrigo

<sup>471</sup> «El arquetipo del actual *Cancionero de Baena* se descuadernó y perdió algunos folios, entre ellos uno del prólogo». BLECUA, 'Perdióse un quaderno...', *cit.*, p. 233 (nota 9). L'informazione viene considerata corretta anche dagli altri filologi.

<sup>472</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>473</sup> Lo studio sul numero dei copisti viene proposto anche da Tittmann che, però, considera che un copista si sia occupato di 1-84 e 157-180, vari copisti di 85-131 e 203-205, un altro di 133-156 ed un ultimo di 181-192. Cfr. *A Contribution...*, *cit.*, p. 192.

<sup>474</sup> BLECUA considera che l'intervento di C sia avvenuto intorno al 1500.

<sup>475</sup> Serrano Reyes a p. 16 della sua introduzione schematizza efficacemente quanto sostenuto da Blecua che argomenta questo punto (*Cancionero...*, *cit.*, pp. 236-262).

<sup>476</sup> «In Green morocco by Lewis». *Catalogue of the library of the late Richard Heber*, Bibliotheca Heberiana Ms, 1836, p. 100.

de Tordesillas, llevó una primera encuadernación de piel negra»<sup>477</sup>-, accettata anche da Dutton-González Cuenca -che riporta le parole di Azáceta<sup>478</sup>- e da Serrano Reyes -«si nos atenemos a lo expuesto por Clemncín, la [cubierta] primitiva sería de cuero negro»<sup>479</sup>-, nonostante l'utilizzo del condizionale, sembra riduttiva dal momento che non tiene conto delle tante ipotesi avanzate, negli anni, sulla provenienza di PN1. Oltretutto nessun critico, occupandosi della descrizione del codice, ha evidenziato segni tangibili di una precedente rilegatura e per uno studio più approfondito della struttura del codice «es cuestión que sólo puede dilucidarse mediante un análisis detenido in situ del manuscrito de París, y quizá descuadernándolo»<sup>480</sup>.

## 2) INTERVENTO DEI COPISTI

Come si è detto lo studio proposto in queste pagine parte dalla descrizione del *Cancionero* attualmente accettata dalla critica e, dunque, considera accettata anche la ripartizione proposta da Blecua oltre quaranta anni fa. Tuttavia, si avverte forte l'esigenza di analizzare nuovamente il manoscritto da vicino, per sostenere e confutare alcune ipotesi avanzate dagli studiosi, tra le quali quelle sul numero complessivo dei copisti intervenuti sul testo, sicuramente maggiore rispetto a quello indicato dallo studioso. In questa occasione, alla luce della struttura del codice, si discute solamente il ruolo di C, definito tradizionalmente come il compilatore dei fogli 123, 203, 204, 205, correttore del manoscritto e numeratore unico. Se per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, pur non escludendo la possibilità che il primo numeratore del *Cancionero* fosse stato il copista C, si dimostrerà chiaramente più avanti che la *foliación* attualmente presente è avvenuta per opera di due *ductus* distinti, intervenuti sul testo in diverse epoche. La variazione di tonalità dell'inchiostro, la completa perdita della cassa e la grafia corsiva di probabile epoca successiva adoperata nelle *Coplas* (ff. 203<sup>r</sup>-205<sup>v</sup>), però, sembrano allontanare in maniera definitiva l'idea che queste siano state compilate dalla stessa mano del foglio 123. Per questo motivo i copisti dovettero essere per lo meno sei.

## 3) SIMBOLO DEL PARAGRAFO NELL'ANTEPROLOGO E NEL CODICE

---

<sup>477</sup> Azáceta, *Cancionero...*, cit., p. XX.

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. XXVII.

<sup>479</sup> Serrano Reyes, *Cancionero...*, cit., p.11.

<sup>480</sup> Alberto Blecua, *Perdióse un quaderno...*, cit., p. 249.

La dedicatoria spicca per la sua preziosità, ampiamente evidenziata dai critici. La prima lettera capitale, miniata ed arricchita con inchiostro blu, rappresenta un *unicum* del codice. Il colore prevalente è il rosso, mentre il nero viene utilizzato per le frasi di apertura e chiusura, in latino, e per la parola “Baena”. Si osserva chiara la presenza di curati simboli di paragrafo che, come era ovvio che avvenisse, furono inseriti in seguito alla stesura del corpo più esteso del testo, la cui distribuzione risalta per la sua unicità nel codice. Escludendo il primo foglio, infatti, tutti i testi sono organizzati su due colonne, mentre in questa occasione il copista crea una scrittura continua. È probabile che inizialmente le parole seguissero una suddivisione in strofe e che, al momento della sua compilazione, le parole siano state riorganizzate lasciando, però, uno spazio alla fine della strofa corrispondente, dove il copista ha inserito il simbolo di paragrafo in blu. Si tratta di uno *shady character*, così definito da Keith Houston<sup>481</sup>, che normalmente segnala l’inizio di un nuova parte del testo e che, nella grafia tardo medievale, veniva utilizzato anche per interrompere e decorare lo *scriptum continuum*, spesso in colore rosso come aggiunta del *rubricatur*.

Nel *Cancionero* il calderone non compare solo in questo primo *folio* ma anche in altri, con particolare concentrazione nel *Proverbios* (194<sup>v</sup>-202<sup>v</sup>). Nella tabella che segue si evidenziano tutte le occorrenze del *pilcrow* e si associano i *folios* ai copisti, così come furono individuati da Blecua nel suo celebre studio di riferimento. Alla tabella segue un commento di osservazione sulle occorrenze:

A	1 <sup>r</sup>
C	123 <sup>rv</sup> ; 203 <sup>rv</sup> ; 204 <sup>rv</sup> ; 205 <sup>rv</sup>
D	124 <sup>r</sup> ; 126 <sup>rv</sup> ; 128 <sup>rv</sup> ; 129 <sup>rv</sup> ; 130 <sup>rv</sup> ; 131 <sup>rv</sup>
E	192 <sup>r</sup> ; 193 <sup>r</sup> ; 194 <sup>v</sup> ; 195 <sup>rv</sup> ; 196 <sup>rv</sup> ; 197 <sup>rv</sup> ; 198 <sup>rv</sup> ; 199 <sup>rv</sup> ; 200 <sup>rv</sup> ; 201 <sup>rv</sup> ; 202 <sup>rv</sup>

### COPISTA A

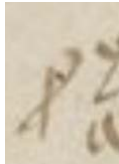
Per quanto riguarda 1<sup>r</sup>, sembrerebbe strano che il copista A, responsabile della maggior parte della compilazione, abbia inserito solo in questa circostanza il simbolo. Se ben si osservano le lettere dell’anteprologo si nota che ci sono alcuni punti di contatto tra i due

<sup>481</sup> *Shady Characters. The secret life of punctuation, symbols, and other typographical marks*, Stati Uniti d’America, W. W. Norton & Company, 2013, pp. 3-24.

colori, e questo fa pensare ad una aggiunta successiva, per impreziosire l'importante pagina, apertura del codice.

### COPISTA C

In 123<sup>r</sup> il simbolo compare, di colore nero, esterno rispetto al *corpus* ed in corrispondenza dell'inizio delle strofe, in parte numerate. Per quanto riguarda 123<sup>v</sup>, in alcuni casi il simbolo si presenta doppio ed in altri solo in rosso, comunque sempre sul limite o di poco al di fuori della cassa di scrittura.



Nelle *Coplas* di Jorge Manrique l'utilizzo della "p rovesciata" è assai diffuso e troviamo tale simbolo in corrispondenza di ogni componimento e, in alcuni casi, ripetuta. Si tratta di un'evidente evoluzione del simbolo che abbandona la ricerca di eleganza estetica per seguire il *ductus* corsivo dei *folios* che lo ospitano. Non ci sono dubbi che si tratti, in questa occasione, della stessa mano del compilatore che, contestualmente, ha inserito il calderone.

### COPISTA D

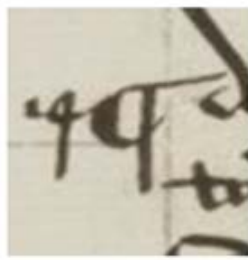
In 124<sup>r</sup> il simbolo (rosso) è ancora una volta esterno al testo, mentre nei restanti fogli del copista D, il simbolo (nero) viene inserito sul bordo della cassa o, in corrispondenza delle epigrafi.

### COPISTA E

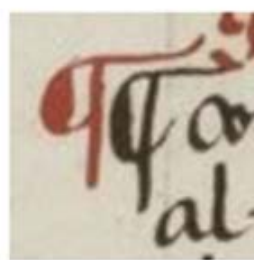
Anche qui il simbolo è doppio, ad eccezione del 193<sup>r</sup> dove il solo rosso anticipa l'epigrafe, nelle altre occorrenze un primo carattere in nero risulta parte integrante del testo dando



1<sup>r</sup>



123<sup>r</sup>



123<sup>v</sup>



193<sup>r</sup>

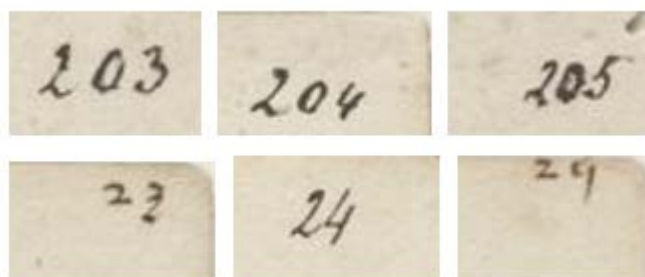
inizio

alle strofe, mentre a lato è stato inserito il rosso.

Alla luce di quanto detto sopra, risulta che il simbolo del paragrafo sia stato sempre aggiunto -anche quando non ha rappresentato un dettaglio estetico- occupando piccoli spazi liberi vicini al testo o di poco al di fuori del margine. Se, però, in alcuni casi è evidente l'intento di rendere più elegante e di impreziosire la pagina, non è da escludere che in alcuni punti sia stato un intervento successivo da parte di un lettore dell'opera.

#### 4) I NUMERI DEL CODICE

Tra gli studi su PN1 manca un'analisi puntuale dei numeri presenti sul codice, nell'angolo superiore destro del *recto* di ogni *folio* e, nei 123<sup>rv</sup>, in corrispondenza di alcune strofe. A partire dagli studi di Blecua, che, seguendo Tittmann<sup>482</sup>, afferma che la mano del copista-correttore C è quella che «con seguridad folia el *Cancionero*»<sup>483</sup>, l'informazione viene considerata corretta dagli editori e studiosi. In questa occasione, però, si vuole evidenziare che le cifre del codice sono opera di due mani distinte. L'analisi inizia dall'osservazione dei *folios* 203-204-205 delle *Coplas* di Manrique, che, si ricorda, perdono la cassa e contengono una grafia evidentemente distinta rispetto a quella del resto del codice.



Il confronto con 23-24-25 mette chiaramente in evidenza che ci troviamo di fronte a due *ductus*, che per comodità chiameremo *n* ed *N*, dove il primo utilizza una grafia più antica, probabilmente del XV secolo e contestuale alla stesura del codice, mentre il secondo ne utilizza una molto più moderna, databile intorno al XIX secolo e molto simile a quella presente sul quinto di guardia per indicare i fogli mancanti nel manoscritto<sup>484</sup>.

Dunque avremmo un intervento di questo tipo:

---

<sup>482</sup> «The folios are numbered with small arabic numerals placed in the extreme upper right hand corner. The ink is considerably lighter than the ink used in the text, or it has faded more. It is difficult to date this foliation, but it cannot be prior to the insertion of fol. 123, since this is also numbered in precisely the same way as all the other folios. It may well be that the copyst of fol. 123 is responsible for the foliation: the style of the numerals appearing in the text of that folio is identical with the style of the folio numbers». A *contribution...*, *cit.*, pp.192-193.

<sup>483</sup> Alberto Blecua, *Perdióse un quaderno...*, *cit.*, p. 243.

<sup>484</sup> Potrebbe trattarsi della stessa mano che è intervenuta con leggere differenze forse, ma sembra poco probabile. Non si può parlare in questa occasione dell'inevitabile stanchezza dei copisti alla quale fa riferimento Blecua per giustificare, in più occasioni, la differenza di *ductus*.

N	N	N
n	N	n

L'iniziale ipotesi che *N* avesse compilato le *Coplas* ed avesse aggiunto la numerazione sugli ultimi tre *folios*, gli unici non numerati per una possibile aggiunta successiva, non è evidentemente plausibile, poiché il suo intervento si registra anche in *f.* 24. *N* potrebbe essere il copista responsabile dell'opera di Manrique ma, limitandoci alla numerazione, è necessario analizzare il resto delle cifre della numerazione del codice per capire quale sia stato il tipo di intervento sui numeri dell'intero manoscritto. Da questa analisi si attesta che:

- *n* numera tutto il *Cancionero*, ad eccezione di 21-24-40-56-69-126 che riportano la grafia di *N*;
- su 20-34-68-114-127 è presente una doppia numerazione, opera di *n* e *N*;
- per quanto riguarda la numerazione presente in 123<sup>rv</sup> in corrispondenza delle strofe, la stretta somiglianza tra le grafie porta a considerare *n* come l'artefice di queste cifre.

Dunque, alla luce di quanto detto sopra, e considerando che a seguito della rilegatura dei manoscritti i quaderni venivano spesso rifilati portando alla conseguente scomparsa totale o parziale di alcuni numeri<sup>485</sup>, l'intervento di *N* all'interno di tutto il codice è spiegato: il suo ruolo è stato quello di correggere<sup>486</sup> e completare la numerazione di PN1.

## 5) CARTA

«Al final del Códice se lee, en diferente papel y en letra mucho más moderna, las *Coplas* de Jorge Manrique á la muerte de su padre, y los *Proverbios* del marqués de Santillana»<sup>487</sup>. Già nel 1851 Ochoa, analizzando direttamente il manoscritto, puntualizza la differenza di carta utilizzata nel codice.

Nel 1966 lo fa anche Azáceta che nella sua introduzione scrive che «el material utilizado ha sido papel<sup>488</sup>» e, per quanto riguarda 203-204-205, «por estar escritos en fecha posterior al resto del código y sobre papel distinto, no se publicaron en la edición

<sup>485</sup> Lo si evince anche dall'immagine di 24.

<sup>486</sup> Il *folio* 122 era stato erroneamente numerato da *n* con il numero 121, che oggi appare sbarrato.

<sup>487</sup> Ochoa, *Cancionero...*, *cit.*, p. VI.

<sup>488</sup> Azáceta, *Cancionero...*, *cit.*, p. XIX.

de P. J. Pidal»<sup>489</sup>. Tittmann<sup>490</sup> e Blecua<sup>491</sup> ripetono che le *Coplas*, insieme a 123, sono compilate su un materiale cartaceo diverso ma non approfondiscono l'argomento.

Nell'edizione del 1993 Dutton e González-Cuenca riconoscono che «el dato, lejos de ser irrelevante, es decisivo para la fijación de la fecha de la copia»<sup>492</sup>. Nell'ultimo articolo di Faulhaber e Perea Rodríguez, tuttavia, si perde completamente questa informazione. I due studiosi, infatti, arricchendo lo studio di Tittmann, mettono graficamente a confronto la catalogazione delle filigrane di Briquet<sup>493</sup> (a sinistra) con la fotografia della filigrana presente sulla carta di PN1 (a destra) e, osservandone la similitudine, concordano nel sostenere che la carta fosse quella pistoiese degli anni intorno al 1461-62<sup>494</sup>, ma non fanno riferimento ad altre carte del manoscritto.



**Fig. 1 – Comparación filigrana Briquet 7466 – filigrana PN1**

Pur ammettendo che la carta maggiormente impiegata sia la pistoiese della seconda metà del secolo XV, che ne è di quella adoperata per 123, i *Proverbios* e *Las Coplas*? La

<sup>489</sup> *Ibidem*, p. XXI.

<sup>490</sup> «The anthology itself comprises the first one hundred and eighty-five folios; next ten folios, of identical paper, contain Santillana's *Proverbios*, with the author's erudite prologue and glosses; and on the last three folios, of a different paper, Jorge Manrique's famous elegy, the *Coplas por la muerte de su padre*, is transcribed» (Tittmann, *A Contribution...*, *cit.*, pp. 191-192).

<sup>491</sup> «Todos ellos [los copistas] escriben en el mismo tipo de papel, el ya mencionado de Pistoia de 1461-62, a excepción del folio 123 que está copiado en otra clase, similar a la que recoge las *Coplas de Manrique*» (Blecua, *Perdióse un quaderno...*, *cit.*, p. 242).

<sup>492</sup> P. XXVII.

<sup>493</sup> Charles Moïse Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. Ed. Allan Stevenson. Amsterdam: Paper Publications Society, 1968. Catalogo consultabile in linea su <http://www.ksbm.oew.ac.at/scripts/php/loadRepWmark.php?rep=briquet&refnr=7466&lang=fr>.

<sup>494</sup> Faulhaber e Perea Rodríguez, *¿Cuántos Cancioneros...*, *cit.*, p. 21: «El resultado de hacer la comparativa es que la filigrana de PN1 es un poco diferente, debido a la adición de un elemento decorativo –los tres cuernos de la cabeza– y la desaparición de uno de ellos, precisamente una de las alitas dorsales. Cabe la posibilidad, por lo tanto, de que el papel utilizado sea bien anterior o bien posterior al documentado por Briquet».

questione rimane ancora non risolta e la domanda che Faulhaber e Perea Rodríguez si pongono al principio del loro studio -«¿seguro que PN1 es el manuscrito descrito en este inventario de 1503?»<sup>495</sup>- lascia spazio ad un nuovo quesito: sicuro che PN1 corrisponde esattamente al manoscritto che ha fatto parte della biblioteca dell'Escorial? Due sono gli elementi che fanno pensare che il codice, così come oggi lo conosciamo, non ha mai fatto parte del tesoro letterario del Monastero di San Lorenzo: a) la descrizione che Rodríguez de Castro fa del codice j h 5 (*Esp.* 37), come abbiamo visto, parla di «202 hojas», esattamente quelle che escludono le *Coplas*; b) 203-204-205, se scritte su carta diversa, potrebbero essere state compilate successivamente e forse inserite nel codice al momento della rilegatura londinese<sup>496</sup>.

Solamente osservando attentamente le diverse filigrane del codice, se presenti, queste domande troveranno risposta, e sarà forse possibile avere nuovi elementi utili a ricostruire la storia del codice. Per fare ciò sarà necessario osservare direttamente il manoscritto, e non limitarsi a sfogliarne la digitalizzazione nè, tantomeno, le edizioni facsimili. *Ad augusta per angusta*.

### 3.4 La struttura interna di PN1

Come osserva già Azáceta nella ricca introduzione alla sua edizione critica, è possibile suddividere il codice in tre sezioni, delle quali solo la prima (1<sup>r</sup>-192<sup>v</sup>) corrisponde al *Cancionero de Baena*, mentre gli altri tredici *folios* –che ospitano i *Proverbios* del Marqués de Santillana (193<sup>r</sup>-202<sup>v</sup>) e le *Coplas* di Jorge Manrique (103<sup>r</sup>-205<sup>v</sup>)-, «por estar escritos en fecha posterior al resto del código y sobre papel distinto, no se publicaron en la edición de P. J. Pidal»<sup>497</sup>, né in nessun'altra. Seguendo questa stessa tripartizione, il paragrafo affronta lo studio del codice nelle sue parti: *Cancionero*, *Proverbios* e *Coplas*.

Dapprima si presenta il *CB* concentrandosi sui *preliminares* che ricoprono un ruolo fondamentale poiché, oltre alle retoriche formule di *captatio benevolentiae*, invocazioni e topiche *excusatio auctoris*, spesso –come in questo caso- contengono importanti dichiarazioni programmatiche che orientano il lettore nella comprensione dell'opera.

---

<sup>495</sup> FAULHABER-PEREA RODRÍGUEZ, *¿Cuántos Cancioneros...?*, cit., p. 22.

<sup>496</sup> Nessun critico ha proposto lo studio della filigrana di questa carta, l'unico elemento che può indicare in maniera più corretta la data di inserimento e compilazione di questi *folios*.

<sup>497</sup> AZÁCETA, *Cancionero...?*, cit., p. XXI.



Questa parte iniziale è strettamente collegata allo studio proposto in 3.1, nel quale si è analizzata più da vicino la convivenza tra le due scuole poetiche presenti nella raccolta, prendendo in prestito alcune essenziali parole contenute nelle introduzioni di Baena, prendendo in prestito anche le stesse parole di Juan Alfonso contenute nel suo prologo, ma senza considerarlo, tuttavia, nella sua interezza.

In secondo luogo si affronta l'opera del Marqués de Santillana, grande amante della letteratura italiana ed il più grande conoscitore dell'opera di Dante nel secolo XV, la cui mancanza si avverte forte nel *Cancionero* che si apre verso la poesia italianizzante. La sua assenza nel codice non si deve ad una mancanza da parte di Baena, ma al fatto che, al momento della compilazione della raccolta, Íñigo Lopez de Mendoza non avesse ancora scritto le sue opere più importanti<sup>498</sup>. È probabile che proprio per supplire a questa carenza i copisti del *Cancionero* abbiano ritenuto necessario inserire l'opera del nobile cultore. Tra i componimenti, la scelta dei *Proverbios*, composti nel 1437 per l'educazione di Enrique III, futuro re di Castiglia, sono stati considerati i più adatti ad essere inseriti in coda al *CB*, non troppo ampi ma carichi di significativi precetti e per questo degni di accompagnare l'opera scritta in onore di Juan II. I copisti hanno, così, reso PN1 il codice di una sorta di *consecutio naturalis* dell'educazione dei regnanti: le opere composte per il diletto e l'educazione del padre, prima, ed i versi scritti per l'erudizione del figlio, poi.

Così come la conclusione del manoscritto, anche quella del paragrafo è affidata alle *Coplas* di Manrique, per le quali si può immaginare un discorso simile a quello dei *Proverbios*, anche se, alla luce di quanto affermato in precedenza, non si può escludere l'ipotesi che si tratti di una compilazione posteriore, se non, addirittura, postuma alla rilegatura stessa del codice. Volendo, comunque, cercare una continuità tra le parti del *Cancionero*, si potrebbe dire che la scelta delle *Coplas*, nelle quali Manrique non scrive per l'educazione di un principe ma espone, in prima persona, i profondi sentimenti di un poeta e figlio, accanto alle considerazioni sull'inesorabile scorrere del tempo e sulla caducità dei beni mondani, sia stata dettata dal cambiamento dell'epoca in cui l'*espejo de príncipes* si trasforma in *espejo moral* rivolto alla collettività.

---

<sup>498</sup> Come si è detto, Baena muore prima del 1435, proprio negli anni di maggiore attività di Santillana.

### 3.4.1 Il *Cancionero de Baena* ed i *preliminares*

I *preliminares* di un'opera sono evidentemente fondamentali per comprenderne struttura e finalità. Nel *Cancionero de Baena*, inoltre, rappresentano l'unica occasione in cui l'autore lascia spazio alle sue parole libere, non soggette ai vincoli poetici dei componimenti del baenense. Juan Alfonso si rivolge direttamente al lettore in due momenti, prima con una dedicatoria e poi con un prologo vero e proprio che sono stati citati nel corso del capitolo ed ai quali in questo paragrafo si dedica particolare attenzione.

#### ANTEPROLOGO O DEDICATORIA (1<sup>R</sup>)

L'analisi del prezioso anteprologo comincia dal toponimo "baena" che, scritto in nero e con caratteri più grandi, balza subito all'occhio non appena si apre il grande manoscritto. Intorno alla parola si sviluppa la frase chiave di questa prima sezione nella quale, oltre a svelare l'identità del dedicatario, sono contenuti alcuni *topoi* cari alla letteratura medievale come la falsa modestia<sup>499</sup> ed il riferimento a Dio, sostenitore dell'opera del poeta.

El qual dicho libro, con la graçia e ayuda e bendición e esfuerço del muy soberano bien, que es Dios Nuestro Señor, fizo e ordenó e compuso e acopiló el indino Johan Alfonso de BAENA, escribano e servidor del muy alto e muy noble Rey de Castilla, don Johan, nuestro señor.

Nell'anteprologo è inoltre possibile individuare due sezioni, separate proprio dalla frase sopra citata. Nelle prime 17 linee, infatti, Baena anticipa che nella sua raccolta saranno presenti «cantigas muy dulces», «preguntas de muy sotiles invenciones», «muy gentiles dezires», «muy agradables e fundados proçessos e requestas», opera del «muy esmerado e famoso poeta, maestro e patrón de la dicha arte, Alfonso Álvarez de Villasandino e de todos los otros poetas, frailes y religiosos, maestros en Theología e cavalleros e escuderos e otras muchas e diversas personas sotiles que fueron e son muy grandes dezidores e hombres muy discretos e bien entendidos». Di questi poeti, prosegue Baena, «aquí adelante por su orden serán declarados sus nombres de todos ellos, e

---

<sup>499</sup> L'interpretazione del termine "indino" è stata dibattuta tra chi, come P. J. Pidal, riferendosi alla fede del poeta, sostiene che si tratti di "judino" (Baena abiurò all'ebraismo divenendo cristiano), e chi invece, come Azáceta (*Cancionero...*, cit., p. V), legge "indino". La critica moderna è d'accordo con questa seconda trascrizione. L'ebraismo, comunque, è molto presente nel CB. Per approfondimenti sul tema: Francisco Cantera Burgos, *El "Cancionero de Baena": judíos y conversos en él*, in «Sefarad», XXVII, 1967, pp. 71-111.

relatadas sus obras de cada uno bien por estenso»; il riferimento è alle *rúbricas* con le quali il poeta introduce molti componimenti presentandone, con maggiori o minori dettagli, l'autore e fornendo indicazioni spesso essenziali per contestualizzare l'opera<sup>500</sup>.

La seconda parte, invece, è utilizzata per dichiarare gli obiettivi del suo lavoro, con il quale «se agradará e deleitará e folgará e tomará muchos comportes e plaseres e gasajados» il re, e, con lui, «doña Maria nuestra señora, su muger, e dueñas e donzellas de su casa», il «muy generoso príncipe don Enrique, su fijo» e gli altri «fidalgos e gentiles ommes», configurandosi come una dichiarazione programmatica. Per conferire ancora maggiore lustro al testo, Baena apre il suo *Cancionero* con una frase in latino<sup>501</sup>, citazione biblica di San Paolo<sup>502</sup>, e conclude la dedicatoria con una sorta di firma, anch'essa in latino<sup>503</sup>.

Nelle quarantatrè linee dell'anteprologo l'autore gioca in modo evidente con il termine *gracioso* -utilizzato come aggettivo e avverbio di derivazione in quattro occasioni, e a distanza ravvicinata<sup>504</sup>- associando l'abilità del conferire armonia alla «sotil arte de la poetria e gaya çiençia» al concetto di grazia divina, insito nella sua radice. Seguace della tradizione poetica provenzale -nella quale si credeva che un animo felice fosse maggiormente predisposto alla virtù, a differenza di quello triste, più propizio al peccato- Baena si rivolge a Juan II dicendo che nel *cancionero* avrebbe trovato «reposito y descanso en los trabajos y afanes e enojos».

### **PROLOGUS BAENENSIS (1<sup>V</sup>, 2<sup>RV</sup>, 3<sup>RV</sup>)**

Alla dedicatoria segue il *Prologus Baenensis*. Dal greco *πρόλογος*, il prologo nasce nel mondo teatrale come discorso che, premesso ad una rappresentazione, ne espone brevemente gli antefatti e l'argomento (p. plautino) o si incarica della difesa dell'autore e del suo operato nei confronti del pubblico (p. terenziano). L'importanza dei prologhi nella composizione dei discorsi non teatrali risale, invece, alla tradizione retorica ciceroniana che, nel *De Inventione* (c. 85 a.C.), identifica l'*exordium* come la prima delle

---

<sup>500</sup> Seguendo i poeti provenzali che erano soliti far precedere le composizioni da dettagliate epigrafi, dei 576 componimenti, solo 21 mancano di rubrica. Oltre a classificare il tipo di componimento, Baena li utilizza come piccoli prologhi che riassumono il tema presentato e, in alcuni casi, contengono importanti dati biografici degli autori.

<sup>501</sup> «Unicuique gracia est data ssecundum Paulum relata».

<sup>502</sup> «Unicuique autem nostrum data est gratia secundum mensuram donationis Christi», Lettera agli Efesini, cap. IV, v. 7. Juan Alfonso de Baena scrive anche «Unicuique data es gracia» (CB 359, 9-10).

<sup>503</sup> «Johannes Baenensis homo vocatur in ssua Domo».

<sup>504</sup> «Graciosa e sotil arte» (l. 2), «graciosamente assonadas» (l. 4), «graciosa arte» (l. 15), «agradables e graciosas» (l. 25).

sei parti del discorso, seguita da *narratio*, *partitio*, *confirmatio*, *refutatio*, *conclusio*. Lo scopo principale di questo *incipit* è quello di preparare l'ascoltatore alla recezione delle parole del retore. Nel Medioevo il prologo, oltre ad essere caratteristico delle arti poetiche, divenne tipico anche delle *artes dictandi*, adattandosi allo stile epistolare senza che venissero meno i *topoi* classici di *salutatio* e *captatio benevolentiae*.

Juan Alfonso de Baena fa tesoro degli *exempla auctoritatum* ed utilizza il *Prologus Baenensis* sia per difendere la sua scrittura ed il valore della conoscenza passata, sia per presentare i contenuti del suo lavoro. I critici suddividono il prologo in più parti, in base ai diversi argomenti trattati da Baena; secondo María Campos:

el “Prologus Baenensis” se encuentra dividido en tres grandes secciones. La primera, que consiste en una paráfrasis de los prólogos a la *General Estoria* y a la *Estoria de España alfonsíes*, corresponde al marco teórico general en el que se integra la escritura. Es el concepto de lo memorable visto en el marco de toda la sociedad. La segunda se centra en un grupo social determinado, la corte, y emplaza lo que se había enunciado como generalidad en el contexto particular de la educación y entretenimiento de los grandes señores. Por último, se restringe aún más el grupo a considerar y se regula lo que deben poseer aquellos nobles que quieran producir lírica memorable<sup>505</sup>.

Mentre Jesús Serrano Reyes individua due parti nel prologo:

la primera va desde “Según que disponen” (p. 7, línea 1) hasta “muy sabios e provechosos ejemplos, como sobredicho es” (p. 12, línea 175), y en ella se recoge la explicación de las razones por las que el poeta ha hecho su libro. [...]La segunda parte comienza en “Y por cuanto a todos es cierto y notorio” (p. 12, línea 176) y termina con el final de “de todas buenas doctrinas [es doctado]” (p. 13, línea 202). En ella se defienden los contenidos del libro fundamentándose en la definición de la gaya ciencia, de la cual hemos citado ya palabras textuales de Juan Alfonso de Baena, sacadas de este Prólogo<sup>506</sup>.

Fin dall'inizio l'autore ricorre ai filosofi e saggi antichi, i quali sostenevano che «natural cosa es amar e desear e cobdiçiar saber los omnes todos los fechos que acaesçen en todos los tiempos». Il tema del tempo, caro alla letteratura medievale, è filo conduttore di tutto il prologo, nel quale il poeta parla anche della precarietà del presente e del futuro anticipando il *topos* del *tempus fugit* che sarà uno dei temi più ricorrenti della Spagna umanistica, presente nelle *Coplas* di Manrique.

Baena continua il suo elogio della cultura, affermando che «la pereza es contraria e enemiga del saber» e tutto deve essere affidato al ricordo del passato ed alla scrittura, «ca sy por las escripturas no fuesse ¿quál sabiduría o cuál engeño o memoria de omnes se

---

<sup>505</sup> María G. CAMPOS, *Lírica vernácula y saber: consideraciones sobre el lugar de la lectura y la escritura en el “Prologus Baenensis”*, in «Letras», 61-62, p. 120.

<sup>506</sup> Jesús SERRANO REYES, *Antología del Cancionero de Baena*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2000, pp. XXVII-XXXVII.

podría membrar de todas las cosas passadas?». Fondamentali, dunque, sono le «leturas de las muy eçelentes e gloriosas e muy nobles batallas, guerras e conquistas» poiché «pertenesçe mucho a los reyes e príncipes e otros grandes señores de tener e leer e entender otros muchos libros e escripturas». La dichiarazione di intenti del poeta, quando afferma di sentirsi in dovere di «ordenar y poner por escrito» i poemi, affinché «lo supiesen todos los hombres que habían de venir», è la parte in cui il lettore si sente maggiormente coinvolto poiché l'autore non si rivolge più solamente alle persone istruite della corte e della società nobile, ma a tutti gli uomini che «son adeuados de amar a todos aquellos que lo tal hicieron y ordenaros, pues que sabrán por ellos muchas cosas que no supieran por otra manera».

Destinata a «leyentes» e «oyentes», dunque preparata anche alla rappresentazione canora, come altri *Cancioneros*, Juan Alfonso è consapevole del gran valore della sua opera, e la prepara anche per il pubblico del futuro. Il poeta si comporta come uno storico, cosciente del valore della sua raccolta e ricordando che «la obligación de quien entra en posesión de un saber es la de hacerlo circular por medio de la escritura»<sup>507</sup>. «Leer y saber y entender» sono le uniche attività utili della vita dell'uomo, poiché lo rendono cortese e gentile e che predominano sugli altri intrattenimenti come «lidiar toros, jugar a la ballesta, a la flecha, a la pelota...». L'arte della poesia e della «gaya çiençia», conclude Baena ribadendo quanto affermato nella dedicatoria, sono un dono raggiunto «por gracia infusa del Señor Dios», concesso ad un gruppo ristretto di persone di «elevado entendimiento y tal sutil engeño» che hanno viaggiato per «cortes de reyes y grandes señores».

Baena costruisce un autentico elogio della scrittura, capace non solo di diffondere e tramandare il Sapere ma di mettere in contatto epoche diverse. Ed in effetti, considerando che a distanza di centinaia di anni oggi le sue parole sono state stampate e digitalizzate, si può affermare che l'obiettivo è stato ampiamente raggiunto.

### **TABLA DE LOS DEZIDORES (3<sup>v</sup>)**

Esta tabla es de los dezidores que están en este libro, la cual se puso aquí, al comienzo de él para que el dicho señor Rey y las otras personas que la leyeren hallen por ella más aina las cantigas o decires que les agradare leer.

Con l'epigrafe, in rosso, si introduce la *tabla* del *Cancionero* che, come si è detto, risulta incompleta ed imprecisa. Comportandosi come i copisti, Dutton e González

---

<sup>507</sup> CAMPOS, *Lírica vernácula y saber...*, cit., p. 121.

Cuenca completano la *tabla* inserendo, nello spazio lasciato, il riferimento al numero arabo del foglio nel quale hanno inizio le composizioni dei rispettivi poeti:

Las cantigas de Alfonso Álvarez de Villasandino comiençan a la I foja.  
Las preguntas del dicho Alfonso Álvarez se comiençan a las [29<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires del dicho Alfonso Álvarez se comiençan a las [52<sup>v</sup>] fojas.  
Los dezires de Miçer Francisco Imperial se comiençan a las [77<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires del Maestro Fray Diego se comiençan a las [157<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires de Fernand Sánchez Calavera se comiençan a las [175<sup>v</sup>] fojas.  
Los dezires de Fernand Pérez de Guzmán se comiençan a las [186<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires de Ferrant Manuel de Lando se comiençan a las [86<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires de Ruy Paez de Ribera comiençan a las [94<sup>v</sup>] fojas.  
Los dezires de Pero Ferruz el viejo se comiençan a las [105<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires e cantigas famosas de Maçías comiençan a las [108<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires e cantigas del Arçediano de Toro comiençan a las [109<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires de don Pero Vélez de Guevara comiençan a las [111<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires de Diego Martínez de Medina se comiençan a las [113<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires de Gonçalo Martínez de Medina comiençan a las [119<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires de Pero Gonçález de Uzeda comiençan a las [126<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires del Maestro Fray Lope se comiençan a las [128<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires de Gómez Pérez Patiño se comiençan a las [130<sup>r</sup>, 154<sup>r</sup>] fojas.  
Las requestras de Johan Alfonso de Baena comiençan a las [133<sup>r</sup>] fojas.  
Las preguntas e respuestas del dicho Johan Alfonso a las [141<sup>v</sup>] fojas.  
Los dezires generales del dicho Juan Alfonso comiençan a las [150<sup>r</sup>] fojas.  
Los dezires de los Reyes que fizo el dicho Juan Alfonso están a las [?] fojas.

Una *tabla manicomial*, la definisce Blecua, dove solo per le *cantigas* di Villasandino si legge una corrispondenza numerica, in cifre romane<sup>508</sup> e, con una chiara evidenza, accanto ai componimenti, il copista di 3<sup>v</sup> lascia degli spazi che, come aveva già fatto per 1<sup>r</sup> dove successivamente sono stati aggiunti i calderoni di paragrafo, avrebbe dovuto compilare in un secondo momento, dimenticandosene.

A assai simile a quella del Cancionero de Baena si trova una *tabla* nel *Pequeño Cancionero* (MN15), dove però manca la corrispondenza numerica e «cantigas preguntas y dezires sonetos» di Villasandino sono raggruppati in un'unica voce. Il codice manoscritto è di difficile datazione, a causa della ricca varietà cronologica dei *ductus* intervenuti. Presente nella biblioteca del Marqués de la Romana, nei suoi 17 *folios* ospita 25 composizioni<sup>509</sup>, delle quali solo 11 sono testimoni unici e le restanti si trovano in *cacioneros* canonici del secolo XV -*Baena* (c. 1465), *Palacio* (c. 1439, SA7) e *Herberay* (c. 1465, LB2).

---

<sup>508</sup> Come era uso all'epoca, se Baena avesse numerato la sua raccolta avrebbe utilizzato i numeri romani, e avrebbe lasciato fuori dal conteggio i *preliminares*. In questo modo le poesie di Villasandino sarebbero iniziate alla «I foja», così come segnalato sul codice.

<sup>509</sup> Azáceta parla di 24 composizioni, mentre più recentemente Paola Elia ne conta 25.

Oltre a José María Azáceta<sup>510</sup>, la filologa che maggiormente si è occupata dello studio del manoscritto –del quale nel secolo XVIII compare una copia nella Biblioteca Nazionale di Madrid (MN65)- è Paola Elia, che, con ragione, parla della presenza di «ciertas huellas de un ejemplar del Cancionero de Baena –el llamado ‘códice de El Escorial’, que no se corresponde con la copia que conocemos», e definisce il codice una «colección de fuentes manuscritas (cuadernillos y hojas sueltas de diversa procedencia, con composiciones de varios géneros)»<sup>511</sup>.

Non è da escludere che il copista di PN1 e quello di MN15 avessero di fronte due codici diversi del *CB*, uno numerato –per PN1- ed uno non numerato –per MN15. Ragionando per ipotesi e cercando di non dare nulla per scontato, però, non si può negare neanche la possibilità che non esistesse alcun codice numerato e che Baena avesse pensato alla sua *tabla* come un *summarium* dove i componimenti venissero elencati senza riferimenti precisi a *folios*. In questo caso l’unica cifra romana potrebbe essere un’idea del copista che poi, per impreziosire la *tabla*, potrebbe aver lasciato lo spazio in bianco. Un’ipotesi forse poco fondata, più macchinosa rispetto a quella da sempre sostenuta, ma mai presa in considerazione e non escludibile a priori.

Si riporta, tagliata nella parte inferiore che non contiene testo, l’immagine digitalizzata della *tabla* di MN15 disponibile su <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000058519&page=1>

---

<sup>510</sup> José María AZÁCETA, *El “Pequeño Cancionero”*, in «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», VII, I, Madrid, CSIC, 1957, pp. 83-112.

<sup>511</sup> Paola ELIA, “*Pequeño cancionero*” ¿o cuadernos de trabajo para cancioneros canónicos?, in «Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval», Noia, Toxosoutos, 2005; *El “Pequeño Cancionero” (Ms. 3788 BNM). Notas críticas y edición*, (Biblioteca Filológica, 11), Noia, Toxosoutos, 2002, p.124-136.

Los autros q̄ se nombran en el libro grande  
original de Cononero de S. Lorenzo el real  
son estos

En com. de villa  
una del ande  
a Calatrava.  
ue ynes de Torres  
escriben de la  
que prima de fern  
Manuel sabido qual  
nobre un de q̄r.

Alonso Aluarez de Villafandino. El amaris Contigas, Pereguitas y  
Los dezires de mar Fran.º Imperial dezires y otras fets. q̄tra  
Los dezires del m̄o fray Diego Val.º de los.º respuestas juradas.  
Los dezires de Fernan Sanchez Caluera. # Los dezires de Fern Cortes  
Los dezires de Fernan Peces de Guzman. de Mendoca public del  
Los dezires de Fernan Manuel de Lando donzel Almirante don Diego  
Los dezires de Buy Paz de cibera del rey.º Ferrado sosiquen la  
Los dezires de Pedro ferns el Viejo terran tras los de Fern.  
Los dezires e contigas fomas de Macias Imperial. El qual por  
Los dezires e contigas de Aralio de Toro. q̄ amara mundo q̄ ser  
Los dezires de don Pedro Velaz de Guenara el monese.º de monjas  
Los dezires de Diego Martinez de Medina de Guadalaajara de  
Los dezires de don Martin de Medina se metio monja.  
Los dezires de Pedro Gon.º de Usada.  
Los dezires del m̄o fray Lope.  
Los dezires de Gomez Peces Latino.  
Las Pereguitas de ju.º Alf.º de Varna.  
Las preguntas e respuestas del dho ju.º Alf.º  
Los dezires ḡnals del dho ju.º Alf.º  
Los dezires de los Reyes que fizo el dho ju.º Alf.º  
Entre las dhas otras ay preguntas y respuestas de otras y entre  
ellos de don Pedro Ten.º de Toledo.

Isabel Gon.º mancha  
de don Juan Alonso de  
Guzman Conde de  
Castilla.

Isabel Gon.º mancha



### 3.4.2 PN1 come *espejo de príncipes*: i *Proverbios* di Santillana

Delle due scuole presenti nella raccolta di Juan Alfonso, Santillana sarebbe stato certamente un perfetto esponente di quella italianizzante. La profonda conoscenza e passione per l'opera italiana, ampiamente evidenziata da tutti i critici dell'opera di Santillana, giustifica con evidenza il positivo giudizio che il poeta riserva a Francisco Imperial, iniziatore della nuova letteratura «al itálico modo» ricca di allegorie e di rimandi alla tradizione italiana che si analizzeranno in seguito, è espresso in termini così fermi e decisi. Al momento della compilazione della sua antologia, tuttavia, Baena non aveva a disposizione *poesía de cancionero* da inserire nella raccolta antologica. Ma la sua assenza non dovette passare inosservata agli occhi degli intellettuali del tempo, e forse proprio per questo si decise di aggiungere, in coda al codice, alcuni dei più celebri versi del Marqués, a partire dal *folio* 193<sup>r</sup><sup>512</sup>.

Scritti intorno al 1437 su richiesta di Juan II per l'educazione del principe Enrique, futuro re di Castiglia, i *Proverbios* hanno un taglio fortemente didattico, tipico degli *espejos de príncipes*. Dopo la *Defunción de don Enrique de Villena* e la *Comedieta de Ponça*, è evidente il cambiamento stilistico di Santillana che, in questi versi, abbandona le complesse allegorie dei poemi precedenti adottando un linguaggio più comprensibile ed immediato –ma non per questo meno profondo–, sintomo anche di un cambiamento nella ricezione da parte del pubblico che in questa occasione si riduce alla figura del giovane principe castigliano. Rifacendosi agli studi di Nicholas Roud, parlando della scrittura proverbiale di Santillana Pérez Priego scrive che «frente a las alegorías complejas y ricamente elaboradas de los poemas anteriores, los *Proverbios* [...] resultan también un poema sabio y una de las obras mayores del poeta, pero un poema límpido, austero y directo en su intención»<sup>513</sup>.

---

<sup>512</sup> Come già anticipato in precedenza, non è questo il luogo dove addentrarsi in un necessario nuovo studio sul numero dei copisti del codice parigino. Non è da escludere, tuttavia, che il *ductus* che compila i *Proverbios* sia lo stesso di quello che si occupa del *Prologus Baenensis* e della Dedicatoria, il che farebbe pensare all'intento da parte dei copisti di PN1 di inserire l'opera di Santillana in coda al *Cancionero*, creando una sorta di miscellanea che racchiudesse la più significativa letteratura tardo medievale spagnola, includendo anche il grande escluso Marqués. Non si può dire lo stesso per le *Coplas* di Manrique, scritte, come si è detto nelle "osservazioni" precedenti, su carta definita di epoca successiva e con grafia più moderna.

<sup>513</sup> ROUND, *Exemplary ethics: towards a reassessment of Santillana's 'Proverbios'...*, cit., pp. 271-236. PÉREZ PRIEGO, *La escritura proverbial del Marqués de Santillana*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., cit., p. 99.

Una rivoluzione stilistica rilevante, quella del Marqués, che mette da parte l'ampoloso stile classico delle produzioni precedenti per lasciare respiro ad una nuova disposizione della *copla* in nuclei strofici brevi di due membri, «en tanto que la expresión de condensa plegándose al reducido marco de la cuartela heterométrica de tres pies»<sup>514</sup>. Il discorso avanza, dunque, alternando versi di carattere morale ad altri di esemplificazione storica, in un ritmo conciso, rapido ed efficace. Si tratta dello stile proverbiale, che prevede l'utilizzo di frasi brevi con una forte struttura ritmica binaria, rafforzata dall'utilizzo di parallelismi o antitesi, sintassi ellittica con frequente omissione di determinanti e verbi.

Pérez Priego, tuttavia, nel suo recente studio intende dimostrare che la scrittura proverbiale di Santillana è ben lontana dalla semplicità e, anzi, racchiude in sé molte problematiche, tanto che, come sappiamo, Juan II chiese a Pero Díaz de Toledo –che già in precedenza aveva glossato i *Proverbios de Séneca*<sup>515</sup>- di fare altrettanto con quelli del Mendoza<sup>516</sup>. Osserva il filologo che in questi versi

Nos hallamos ante un poema compuesto efectivamente en una lengua poética discreta, pero no del todo llana, fácil, ni clara. Se trata por el contrario [...] de un lenguaje elaborado que, por participar de los artificios sustanciales del estilo proverbial, dista mucho de la llaneza y espontaneidad de la expresión coloquial y de la norma hablada<sup>517</sup>.

Ad oggi non disponiamo ancora di un'edizione critica completa dei *Proverbios*, carenza forse imputabile alla singolarità dell'opera che, non collocabile nei generi canonici della poesia del suo tempo, non è stata sufficientemente considerata negli studi realizzati fino ad ora. Nell'opinione di María Morras,

La misma dificultad de encajar los *Proverbios* en la producción de Santillana, según criterios clasificatorios actuales y que está en el origen de esa incomodidad entre los estudiosos [...], fue ciertamente, y aunque parezca paradójico, la causa de su más notable difusión por cuanto permitía adaptar su aplicación al contexto<sup>518</sup>.

---

<sup>514</sup> PÉREZ PRIEGO, *Estudios sobre...*, *op.cit.*, p. 104.

<sup>515</sup> «Introducción a los *Proverbios de Séneca* por el doctor Pero Díaz [de Toledo], al muy alto señor, su soberano señor, el rey don Iohan de Castilla e de León, ms. della biblioteca dell'Escorial, S-II – 10».

<sup>516</sup> PÉREZ PRIEGO, *La escritura proverbial del Marqués de Santillana*, in «Estudios sobre la poesía del siglo XV»..., *cit.*, p. 104.

<sup>517</sup> *Ivi.*

<sup>518</sup> María MORRAS, *Fortuna de los «Proverbios» de Santillana: de la historia del texto a la historia de la recepción*, in *La escondida senda: Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*, Barcelona, Castalia, 2012, p. 46: A proposito della fortuna dei *Proverbios*, si veda anche Barry Taylor, *The success of Santillana's "Proverbios"*, in «The Bulletin of Hispanic Studies», vol. 86/I, 2009, pp. 37-45.

Secondo la studiosa fu proprio il grande successo di pubblico del Medioevo e del Rinascimento –testimoniato anche dalle moltissime copie dei *Proverbios* (Morras parla di 32 manoscritti e 41 stampe)- ad aver complicato il già difficile compito filologico di dare alla luce un accurato studio critico dell’opera. Santillana dialoga con l’antichità fin dal titolo della sua opera, inserendo il suo discorso nella categoria del *proverbio*, riferendo una serie di allusioni ad eventi storici e a «buenos enxemplos» provenienti dalla Bibbia e dai classici grecolatini. Come nel *Prologus baenensis*, anche in quello che anticipa le parole del Marqués è protagonista l’esaltazione del sapere e, dunque, della scrittura esemplare. Sul modello di Baena, anche Santillana, in diversi punti, fa riferimento all’importanza della scienza, intesa come sapere che «no embota el hierro de la lança, ni faze floxa la espada en la mano del cavallero». Proprio in questa frase è contenuta un’esplicita autocitazione che eleva il poeta ad *auctoritas* cui guardare con riverenza<sup>519</sup>.

Il prologo si configura come una lettera diretta al principe Enrique, nella quale la raccolta di proverbi si traduce in un manuale di condotta<sup>520</sup> e dove, oltre a descrivere la «pequeñuela obra» articolata in «algunos provechosos metros acompañados de buenos enxemplos» e «breves glosas o comentarios», si evidenziano i punti essenziali dell’educazione dell’infante: il valore dei consigli del padre, la necessità di acquisire saggezza per essere un buon governante e l’importanza di imitare i modelli eticamente corretti. Il riferimento è ad un’ampia schiera di figure esemplari, tra le quali si annoverano eroi classici, biblici, castigliani e gli antenati stessi del principe. Santillana prende a modello Salomone, «assí como fablando padre con fijo» e sottolinea nel suo prologo il carattere tradizionale del discorso proverbiale:

Podría ser que algunos por ventura se hallases más prestos las reprehensiones y a redarguyr y emendar y hazer y ordenar, diciendo yo aver tomado todo o la mayor parte de estos Proverbios de las doctrinas y amonestamientos de otros, así como de Platón y de Aristóteles y de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terencio, y de los otros philosophos y poetas, los quales no contradigo, más antes me plaze que así se crea y sea entendido, pero estos que he dicho lo que ordenaron y hizieron de otros lo tomaron, y los otros de otros, y los otros de aquellos que por luenga vida y sutil inquisición alcançaron las experiencias y causas de las cosas.

<sup>519</sup> «Ca çiertamente, bienaventurado Príncipe, assí commo yo este otro día escrevía a un amigo mío: “la çiençia non embota el hierro de la lança, ni faze floxa la espada en la mano del cavallero”».

<sup>520</sup> Trattati sulla corretta formazione e sulla trasmissione di sapere e valori sono sempre esistiti, ed hanno riguardato il mondo teatrale, filosofico, religioso, letterario e cinematografico. L’attenzione all’educazione dell’uomo come cavaliere comincia ovviamente nel Medioevo, attraversa l’Umanesimo e raggiunge il Rinascimento. Nel suo studio sul tema, María Elvira ROCA BAREA (*Tratado militar de Frontino. Humanismo y caballería en el cuatrocientos castellano. Traducción del siglo XV*, CSIC, Madrid, 2010, p.70) cita alcuni esempi dell’epoca di Santillana ed evidenzia come la scrittura didattica sia stata un fattore determinante nell’esito sociale dell’Umanesimo.

Il tono apologetico iniziale lascia spazio ad una *defensio autoris* con cui il poeta difende la propria attività intellettuale ed anticipa la risposta contro una possibile accusa di mancanza di originalità del materiale raccolto. Attento conoscitore delle «reglas del trobar escritas y ordenadas», Mendoza ancora una volta fa sfoggio della sua immensa cultura umanista, che spazia con disinvoltura nel mondo letterario, politico e culturale dell'antichità e dimostra l'ampia conoscenza enciclopedica contenuta anche nella *Carta-Prohemio*. La natura stessa dei *Proverbios*, nei quali l'autore si comporta come un insegnante che suggerisce utili precetti al suo discepolo, spiega la più attiva partecipazione del Marqués, «que se manifiesta en la inclusión de su misma voz, tanto por la reproducción de proverbios propios como por los comentarios sobre los ajenos»<sup>521</sup>.

Un manoscritto contenente il *Cancionero de Baena*, dedicato a Juan II, non poteva, non ospitare, seppur in coda, i componimenti scritti da una delle autorità più alte della Spagna basso medievale e umanistica per l'educazione di Enrique III ma, per estensione, di tutti i lettori. La letteratura romanza esce infatti dalla corte e rivolge a un pubblico molto più ampio. È un'analisi recente quella di Guido Cappelli, il quale sostiene che anche il secolo XV si possa considerare tempo del primo Umanesimo spagnolo, inteso non come concetto strettamente storiografico di imitazione pedessequa dei modelli e delle autorità, ma come un «“*choque de culturas*” que, al cabo de un siglo, produjo una reestructuración profunda de la literatura castellana, la cual, de la mano de la literatura hermana, atravesó el umbral de la modernidad»<sup>522</sup>. In questo senso, l'opera di Baena rappresenta l'esempio massimo di inizio *ante litteram* dell'Umanesimo castigliano.

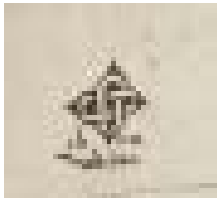
### **3.4.3 *Las Coplas a la muerte de su padre: la partecipazione di Manrique***

Come più volte si è detto nel corso del capitolo, le *Coplas* occupano i fogli 203-204-205, conclusivi del *CB*. Con i dati oggi noti non è possibile indicare il momento esatto della composizione di quest'ultima parte del codice che, si ricorda, è stata scritta su una carta diversa rispetto a quella utilizzata per il resto dell'opera e con una scrittura corsiva che sembrerebbe decisamente posteriore rispetto al resto dell'opera.

---

<sup>521</sup> Alicia Esther RAMADORI, *Proverbios y citas, op.cit.*, p. 6.

<sup>522</sup> *El Humanismo romance de Juan de Lucena*, Seminario de Literatura Medieval y Humanística, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2002, p. 17.



Anticipati dalla scritta *clave última*, accompagnata dal disegno di una croce racchiusa in una cornice romboidale, i versi, scritti dopo il 1476 -anno della morte di don Rodrigo- e pubblicati a Sevilla nel 1494 con il titolo *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre, el Maestre don Rodrigo*, si configurano come un'elegia dove il poeta presenta al lettore le caratteristiche che fecero del defunto una persona esemplare.

Il poeta postula una accettazione serena della fine della vita corporea ed utilizza ancora alcune convenzioni del repertorio poetico medievale come *l'ubi sunt* e l'immagine della morte quale personaggio che accompagna gli esseri umani nel mondo ultraterreno. Il suo approccio ai *topoi*, tuttavia, è innovativo e rende le *Coplas* un modello perfetto di opera di passaggio dalla mentalità medievale a quella rinascimentale: normalmente utilizzato per ricordare i grandi personaggi di un'epoca passata, *l'ubi sunt* viene qui adoperato in relazione a contemporanei, mentre la morte, da sempre disegnata come grottesca e sgradevole, si trasforma in una figura più docile. Un nuovo approccio che avrebbe coinvolto gli autori successivi ma che, sottolinea María Morras, «habría que pasar casi medio siglo para que el andar pausando del ritmo de pie quebrado, el lenguaje llano y el tono solemne, la fina combinación de fuentes clásicas y alusiones básicas se entretejeran en plenitud y cuajaran en las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique»<sup>523</sup>.

Precedentemente si è parlato di come l'opera dei poeti tardo medievali possa essere considerata una importante testimonianza storica, e anche le *Coplas* rispondono a questo criterio. Il carattere aulico del componimento, che riferisce di circostanze vissute anche in prima persona, sembra, inoltre, far emergere la volontà di diffondere l'operato spagnolo al di fuori degli ancora spesso indefiniti confini territoriali e di elevarlo a *exempla*<sup>524</sup>. Tra i diversi argomenti, Manrique torna a parlare degli arabi, ma questa volta non lo fa per sottolinearne la convivenza con il popolo iberico, bensì per porre l'accento sulla gloriosa *Reconquista* che in quegli anni si stava compiendo con particolare fervore e che di lì a poco avrebbe portato alla definitiva cacciata dei mori dalla Spagna con la caduta di Granada, ultima roccaforte.

---

<sup>523</sup> María Morras, *Fortuna de los «Proverbios»...*, cit., pp. 41-42.

<sup>524</sup> Nelle pagine precedenti si è già evidenziato che anche Santillana nei *Proverbios*, autocitandosi, si eleva ad autorità. In questo caso Manrique non vuole emergere come tale, ma preferisce che sia la figura del padre ad occupare un posto di rilievo, insieme alla sua terra ed alla sua cultura. In questo modo, ancora una volta, il poeta vive nell'ombra della sua storia.

Le *Coplas* comprendono quaranta strofe di dodici versi. Il ritmo cadenzato ricorda quello della marcia funebre ed è dato da una *copla de pie quebrado* -detta anche *manriqueña* per la sua originalità e particolarità- composta da una sestina doppia di otto e quattro sillabe (8a, 8b, 4c, 8a, 8b, 4c, con rima consonante). Grazie anche al ricorso ad un vocabolario non troppo ricercato ed all'utilizzo di frasi brevi che evitano l'eccesso di retoricità, nonostante la profondità del tema, predomina la naturalezza. Come si è detto, l'erudizione dei componimenti è evidente nei riferimenti ai Classici, ma il suo stile diretto umanizza il messaggio garantendo un bilanciato contrasto tra semplicità e gravità. Manrique costruisce in pochi versi una armoniosa ed articolata struttura tematica che, dalla riflessione generale sulla vita, la morte, il valore del terreno e la caducità dei beni mondani -rivolta al lettore del suo tempo-, scende nel particolare -indirizzata a sé stesso-, con l'elogio di don Rodrigo.

Questione assai dibattuta è quella relativa alla suddivisione strutturale del poema. Spesso si è parlato di una composizione in tre parti, che sottolineano un certo andamento di progresso interno dove la considerazione della morte avviene dapprima su un piano astratto, poi storico e infine, con la perdita di don Rodrigo, puntuale. È la proposta di Pedro Salinas<sup>525</sup>, quella maggiormente accettata dalla critica successiva che vede i gruppi così suddivisi: 1) nelle *coplas* I-XIII si assiste all'esposizione dottrinale e, d'accordo con i principi della religione cristiana, si parla del valore nullo della vita terrena, soggetta alla volontà della Fortuna ed al potere distruttivo dello scorrere del tempo; 2) nelle *coplas* XIV-XXIV è una illustrazione di quanto già esposto, con il ricorso a personaggi noti dell'epoca ai quali, una volta morti, a nulla sono valsi ricchezza e privilegi<sup>526</sup>; 3) nelle *coplas* XXV-XL, focalizzandosi sulla figura di don Rodrigo, dà inizio all'elogio funebre vero e proprio dove il poeta esalta le virtù del padre (*coplas* XXV-XXVIII) per poi ripercorrerne le principali tappe della vita (XXIX-XXXII). Segue un intenso dialogo tra don Rodrigo e la Morte nel quale si presenta il nuovo concetto di esistenza di vita terrena eterna, garantito dalla fama e possibile solo grazie ad una condotta esemplare. Con rassegnazione cristiana, infine, il padre rivolge una preghiera a Gesù e chiede perdono per i peccati commessi; l'elegia si conclude con un'ultima profonda *copla* di

---

<sup>525</sup> Jorge Manrique..., cit.

<sup>526</sup> Tra i molti, Manrique cita Juan II, gli infanti d'Aragona, Enrique IV, don Alfonso, don Álvaro de Luna. A questi la Morte riservò lo stesso trattamento dato "a los pobres pastores / de ganados" (XIV) perché, dice Manrique nella *Copla* XV, non è necessario, nè tantomeno proficuo, pensare al passato classico, dimenticandoci del contemporaneo: "Dejemos a los troyanos, / que sus males no los vimos, / ni sus glorias; / dejemos a los romanos, / aunque oímos y leímos / sus historias; / no curemos de saber / lo que aquel siglo pasado / qué fue de ello; / vengamos a lo de ayer, / que también es olvidado / como aquello".

rassegnazione dinnanzi alla morte. Mentre Senabre riduce la ripartizione a soli due gruppi di *colpas* (I-XXIV e XXV-XL)<sup>527</sup>, altri hanno proposto l'idea di una distribuzione in quattro parti -dividendo la terza in due- o addirittura in cinque -considerando anche la prima sezione doppia<sup>528</sup>.

Accettando la tripartizione di Salinas, stilisticamente la prima parte è caratterizzata dall'uso dell'imperativo, della prima e seconda persona plurale e dal ricorso al plurale inclusivo; tornano, inoltre, i *topoi* medievali della *vanitas vanitatis*, della Fortuna, del potere egualitario della morte, del *tempus fugit*, dell'*ubi sunt*. Nella seconda, invece, Manrique introduce il tema della Fama spiegando che, oltre alla vita terrena e a quella eterna, ce n'è una terza, capace di resistere alla morte e di vincerla, attraverso il ricordo terreno garantito da un illustre passato e dalle virtù dei defunti.

Confinato ad un terzo dell'opera, il dolore di Manrique si trasforma in un messaggio universale capace di commuovere anche il lettore del futuro. In questo modo l'elogio personale di un figlio che, in pochi versi, confida i sentimenti di amore per il padre defunto, diventa l'emblema della poesia manriqueña e rende il poeta annoverabile tra i più grandi letterati del secolo XV. Grazie alla figura del padre che incarna le virtù cavalleresche, l'opera di Manrique, come quella di Mendoza, raccoglie la sensibilità del Medioevo e riflette le contraddizioni dell'epoca, esprimendo la tensione tra la concezione cristiana medievale ed una nuova sensibilità rinascimentale.

Il destino di *Proverbios* e *Coplas* si è spesso intrecciato, come testimonia Fermín Villalpando nell'introduzione di un'opera che accoglie i versi di Santillana e Manrique, firmata a Madrid, il 5 di novembre del 1799:

Si la Obra de los Proverbios que compuso en otro tiempo Don Íñigo López de Mendoza Marqués de Santillana de orden del Sr. Rey D. Juan el II, para que sirviese de educación al Príncipe D. Enrique, después IV, de este nombre; y las Coplas que hizo D. Jorge Manrique á la muerte de su padre el Maestre de Santiago D. Rodrigo Manrique, [...] merecieron en aquella época la aprobación de los ingenios más ilustrados; con cuánto mayor gusto debo darla de nuevo<sup>529</sup>.

---

<sup>527</sup> SENABRE, *La primera edición...*, cit.

<sup>528</sup> Germán ORDUNA, «Las Coplas de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad», in *Romanische Forschungen*, LXXIX, 1967, pp. 139-151; Nicholas G. ROUND, «Formal Integration in Jorge Manrique's *Coplas por la muerte de su padre*», in *Readings in Spanisch and Portuguese Poetry for Geoffrey Connel*, Glasgow, 1985, pp. 205-221.

<sup>529</sup> *Proverbios de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, y las Coplas de D. Jorge Manrique, todo con sus glosas*, Madrid, 1799.

Presenti anche nel *Cancionero de poesías varias* (MP2)<sup>530</sup>, questi componimenti sono emblema del cambiamento di un'epoca e, ancora, nel magistrale prologo all'edizione facsimile del 1958 del *Cancionero General*, Rodríguez-Moñino evidenzia che nella silloge di Hernando del Castillo esiste una convivenza tra i più illustri poeti castigliani del secolo XV tra i quali spiccano, oltre a Juan de Mena, il Marqués de Santillana e Jorge Manrique.

I copisti di PN1 hanno dunque voluto inserire, seppur in coda al *CB*, i componimenti di entrambi i poeti, autori di opere distanti tra loro per tema ma accomunate da un unico forte sentimento: il legame con il passato e lo sguardo rivolto al futuro. Quanto auspicato da Baena nel suo prologo, grazie agli ultimi fogli, assume ancora maggiore importanza ed i versi, utili al lettore del tempo, diventano portatori di immortali messaggi universali.

---

<sup>530</sup> *Cancionero de poesías varias (siglos XV y XVI): Biblioteca de Palacio, ms. no 617: estudio preliminar, numeración y relación de poemas, índices*, José J. Labrador (ed.), University of Danver, 1984.



#### 4.

### **Francisco Imperial tra allegoria e *cancionero***

Il capitolo si apre con una doverosa panoramica biografica su Imperial, nonostante la vita del poeta sia ancora solo abbozzata e non siano emersi nuovi documenti che apportino novità a quanto già detto negli anni. Di origine genovese, visse nella città di Siviglia, dove, come già anticipato, si attesta la presenza di molte famiglie liguri ed anche di un probabile fratello del poeta. Sappiamo che nel 1403 ricopriva la carica di viceammiraglio di Castiglia e che, probabilmente, alla morte dell'ammiraglio aspirò ad assumerne l'incarico lasciato scoperto, cosa che, tuttavia, non avvenne; forse proprio per non aver ottenuto il riconoscimento, in quella occasione compose due poemetti nei quali, come si vedrà, si può riconoscere un'invettiva alla capitale andalusa (CB 248 e 241).

Morto prima dell'aprile del 1409, le sue opere più importanti sono gli allegorici *Decir a Juan II* e quello *a las siete Virtudes*, ma la sua produzione si arricchisce anche del celebre ciclo di *preguntas y respuestas* alla Estrella Diana, gruppo poetico che si presenta come un dialogo tra lirica amorosa di stampo provenzale e stilnovista -a cui Imperial si ispira- e poesia Castigliana -che viene criticata più o meno indirettamente, poiché ancora non pronta ad esaltare la donna rendendola superiore ai modelli di perfezione divina. Vicino ai temi della Fortuna ed a quello del ruolo di Dio nella vita dell'uomo, il secondo ampio paragrafo si dedicherà all'analisi completa dei componimenti contenuti nel *Cancionero de Baena*, riportati -con proposta di traduzione- nel volume di appendice. Polemico nei confronti di Siviglia e della poesia spagnola, conoscitore della *Divina Commedia*, vicino all'allegoria italiana ed apprezzatore delle lingue straniere che spesso entrano nelle sue parole. Questa l'immagine di Imperial che emerge dal suo *corpus* non molto esteso ma assai ricco.

## 4.1 Notizie biografiche

Nel primo capitolo si è visto come uno dei fattori che maggiormente diede impulso alla crescita sociale ed economica della Repubblica di Genova fu il popolo, nella sua unione e divisione. Nel Comune si arrivò presto alla formazione di piccole e grandi coalizioni tra famiglie che portarono agli “alberghi”, istituzioni che Gabriella Airaldi spiega come una necessità naturale della società che, turbata dalle lotte e da una, seppur ridotta, mobilità sociale, vedeva nella solidarietà familiare l’unico punto di riferimento possibile: «Il privato -dice la storica- crea una rete che, attraverso la stirpe di sangue prima e poi attraverso la stirpe convenzionale dell’*albergo*, raccoglie la proprietà e gestisce il potere». L’evoluzione della *familia* nata all’inizio del Trecento, nel Cinquecento sarebbe diventata «l’unica via di accesso alle cariche pubbliche»<sup>531</sup> e sicuramente fu all’origine della dinastia degli Imperial(i).

Già nel 1558, in *Nobleza de Andalucía*, Argote de Molina parlava della presenza di diverse famiglie genovesi che, unitesi in un unico gruppo, diedero vita a nuove potenze capaci di condizionare nel tempo politiche e commerci:

Escribe Agustín Justiniano en su historia, que en el año de mil y quinientos y veinte y ocho redujo la señoría de Génova la nobleza della a veynte y ocho Casas y Familias nobles en amistad y confederación para su reformación, con orden que todas las demás se incluyesen en estas veynte y ocho usando de los apellidos dellas.

Tra queste, anche quella del nostro poeta, il cui Scudo viene descritto ancora da Argote de Molina:



En Escudo de plata una Barra de oro con Perfiles negros, y en ella una Águila negra Imperial con Corona negra y Lengua roxa [...]. En tiempo del Rey don Enrique el Tercero vivía en la ciudad de Sevilla Micer Francisco Imperial Poeta de los famosos de aquel tiempo, de quien hize memoria en la historia del gran Tamorlán<sup>532</sup>.

<sup>531</sup> AIRALDI, *Genova e la Liguria...*, cit., p. 146.

<sup>532</sup> *De la Nobleza de Génova, y de las veynte y ocho Familias della*, in *Nobleza de Andalucía*, Siviglia, 1588, pp. 240v-244v.

L'ultimo riferimento dello storico è al discorso che apre la sua *Historia Del Gran Tamorlán* nel quale l'autore parla di doña Angelina de Grecia, una delle più belle dame del tempo, celebrata da diversi autori, tra i quali, come si vedrà più avanti, dallo stesso Francisco Imperial, «Caballero Ginovés que residía en Sevilla [y que] le hizo unas canciones que se ven entre las Trobas de Alfonso Álvarez de Villasandino, que están en la librería de San Lorenzo el Real»<sup>533</sup>.

Anche in *Notizie storiche intorno alla riunione delle famiglie in alberghi in Genova* si parla della famiglia Imperial, e si legge che «i Tartari, i Pignatari, i Passii, i Delle Vigne, i Mangiavacche, ed altri insieme concorsero alla formazione dell'Albergo» e «non ebbero da allora in poi verun'altra appellazione, se non la comune d'Imperiali»<sup>534</sup>. L'unione tra le famiglie sotto l'unico nome è ricordata anche in *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, che ne riporta anche l'aquila imperiale come simbolo araldico.



Volgendo il secolo XII, le famiglie genovesi Tartaro, Magnavacca e Pignataro, di parte Ghibellina, avendo servito con proprie galere lo Imperatore di Alemagna, oltre a' vantaggiosi stipendi, ottennero per arma l'Aquila imperiale, e furono detti Imperiali, lasciando il primitivo cognome<sup>535</sup>.

Nel 1778 anche Giacomo Giscardi parla di dieci famiglie che a partire dal 1308 si unirono e ottennero tale nome come ricompensa alla loro azione ghibellina.

Scrivono alcuni, che avendo detta famiglia servitor l'Imperator Greco<sup>536</sup>, il medesimo gli chiamasse Imperiali, concedendo loro anche l'Aquila nelle armi. Altri però asseriscono, che ciò si facesse per autorità e privilegio dell'Imperatore Ludovico; ma avendo questo Imperatore assunta tale dignità l'anno 1314 devesi più presto dire, che egli con suo

<sup>533</sup> *Historia del gran Tamorlán y un breve discurso fecho por Gonzalo Argote de Molina*, Madrid, 1782, p. 3.

<sup>534</sup> Giovanni Andrea ASCHERI, *Notizie storiche intorno alla riunione delle famiglie in alberghi in Genova*, Genova, 1846, pp. VI-VII.

<sup>535</sup> Conte Berardo CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Volume IV, 1875, p. 102

<sup>536</sup> Andronico II.

Privilegio confermasse questo Cognome, concedendo allora l'Insegna, che tuttavia usano quelli di tal cognome<sup>537</sup>.

Giscardi ha compilato un resoconto completo della famiglia -il cui primo membro noto fu Suor Franceschetta Imperiale, priora del monastero di San Tommaso nel 1293- che Thomas Marks Aquilano ha ripercorso nella sua recente tesi di dottorato<sup>538</sup>. Sebbene non ci sia corrispondenza certa con il poeta del *Cancionero de Banea*, è altamente probabile che Francisco Imperial fosse esponente di tale nobile famiglia genovese, origine dichiarata apertamente nella celebre rubrica ad uno dei suoi componimenti più studiati - CB 226- dedicato alla nascita di Juan II, dove si legge che, «natural de Jénova», scrisse i versi «estante e morador [...] en la muy noble çibdat de Sevilla».

Presente anche nella celebre *Storia della letteratura italiana* di Tiraboschi, che lo definisce un «nobile che vivea alla corte di Castiglia»<sup>539</sup>, ed ancora nell'opera di Giovanni Battista Conti, che si riferisce a lui come uno dei poeti di spicco vissuti sotto il regno di Juan II<sup>540</sup>, per Manuel Chaves Rey:

Micer Francisco Imperial aparece en el pórtico de la literatura sevillana dando á conocer á sus contemporáneos bellezas hasta entonces desconocidas; en él da comienzo la influencia de Italia, que tanto duró en el parnaso castellano, y en él, si no un genio de primera fuerza, encuéntrense tantas novedades, tantos rasgos de verdadero artista, tantos conocimientos no vulgares en su época, que su figura se hace simpática en extremo, destacándose de los versificadores de su tiempo y de los inmediatos á él de una manera harto palpable<sup>541</sup>.

Con le parole di Antonio Chaves si dà inizio ad uno dei primi tentativi di ricostruzione biografica del poeta anche se, in realtà sono davvero poche le informazioni certe sulle quali possiamo contare, mentre molte di più sono le congetture e le ipotesi, sulle quali, per anni, la critica si è basata. Tra queste, l'ipotesi avanzata nel 1864 da José Amador de los Ríos, che definì il poeta come figlio di un famoso gioielliere genovese che giunse in Castiglia durante il regno di Pedro II:

Oriundo Miçer Francisco Imperial de una ilustre familia de Génova, en la cual había residido más de una vez la primera dignidad de aquella república, y natural de la misma ciudad, cuyo mayor poder consistía en la actividad y extensión de su comercio, trájole sin duda á la Península Ibérica Jácome o Jaime Imperial, su padre, famoso mercader de joyas que se avecindaba en Sevilla durante el reinado de don Pedro<sup>542</sup>.

---

<sup>537</sup> Giacomo GISCARDI, *Origine e fasti delle nobili famiglie di Genova*, 1774, MS IX.5.2-5, Biblioteca Civica Berio, Genova, f. 1103.

<sup>538</sup> AQUILANO, *Miçer Francisco Imperial...*, cit., pp. 786-790.

<sup>539</sup> *Storia della letteratura italiana del cavaliere abate Girolamo Tiraboschi*, libro III, parte II, volume VI, Milano, 1824, p. 1224.

<sup>540</sup> Giovanni Battista CONTI, *Scelta di poesie castigliane del secolo XVI*, Volume I, 1819, p. 9.

<sup>541</sup> Manuel CHAVES REY, *Micer Francisco Imperial. Siglo XIV (Apuntes bio-bibliográficos)*, Siviglia, 1889, p.3.

<sup>542</sup> José AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, vol. 5, Madrid, 1864, p. 191.

In effetti ad un Jaimes Emperial si allude anche nel testamento di Pedro I che scrive «[...] e otrosí mando a la dicha Infant Doña Costanza, mi fija [...] el otro alhayante [...] que compró Martín Yanéz por mi mandado aquí en Sevilla, que traxo de Granada Jaimes Emperial»<sup>543</sup>; dunque non ci sono dubbi sulla professione praticata dall'Emperial al quale Pedro I si riferisce. Non si può, però, dire lo stesso per quanto riguarda la relazione di parentela tra questi e Messer Francisco, affermata con sicurezza da Amador de los Ríos e, inizialmente, accettata dalla maggior parte della critica, fino a quando gli studi di Lapesa non ne hanno sottolienato l'infondatezza<sup>544</sup>.

Allo stesso modo non possono essere ritenute valide le osservazioni di Chaves che, «conocida la buena posición de sus padres y la importancia de algunos individuos de su familia, en la que, al decir de Amador de los Rios, “había residido más de una vez la primera dignidad de la república genovesa”», suppone –il verbo utilizzato, ‘suponer’, è indicativo:

que la educación que Imperial recibió en su infancia fue esmerada, y que se aplicó desde adolescente á provechosos estudios, como lo demostró luego en sus obras. Constan sus conocimientos de los clásicos griegos y latinos, y, según un crítico, hablaba ya el francés y el inglés desde muy joven<sup>545</sup>.

Chaves, inoltre, indica la metà del secolo XIV come l'epoca in cui la famiglia Imperial si sarebbe stabilita a Siviglia. Altra ipotesi che, ad oggi, non trova alcun riscontro.

Dado que el joyero genovés recorriera con su comercio algunos puntos de España, puede tenerse por aproximada la fecha de 1360 como del establecimiento de Imperial en el suelo andaluz, que iba á ser su segunda patria<sup>546</sup>.

La polemica è stata ben inquadrata da Colbert Nepaulsingh in quella che, fino ad ora, è l'unica edizione critica dell'opera di Imperial. Nella sua introduzione il critico scrive che «no hay prueba convincente de que Jaimes Emperial fuese joyero, como la mayoría de los críticos dan por sentado. El testamento afirma solo que trajo la joya de Granada; no precisa con cuál cargo se fue a Granada, si de joyero, o de diplomático»<sup>547</sup>. Inoltre, nella tavola genealogica sulla famiglia Imperiali redatta da Oltrona Visconti e Di

---

<sup>543</sup> *Crónicas de los Reyes de Castilla por D. Pedro López de Ayala*, Madrid, 1779, tomo I, p. 562.

<sup>544</sup> Rafael LAPESA, *Notas sobre Micer Francisco Imperial*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», VII/3.4, 1953, pp. 337-351, in particolare p. 338.

<sup>545</sup> CHAVES, *Micer Francisco...*, cit., p.4.

<sup>546</sup> *Ibidem*.

<sup>547</sup> Colbert I. NEPAULSINGH, *Micer Francisco Imperial. “El dezir a las syete virtudes y otros poemas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. VIII-IX.

Gropello<sup>548</sup>, un Jácome appare come gioielliere a Siviglia e un Francisco come nato a Siviglia e già morto nel 1409, il che rappresenta, secondo Aquilano, «an enigma yet to be resolved»<sup>549</sup>.

Da considerare c'è anche il fatto che Francisco Imperial non fu l'unico poeta al quale venne attribuito tale cognome; è il caso, per esempio, di Fray Pedro de Colunga, autore di *CB 82*, che riceve il nome di Pedro Imperial nel *Cancionero de Fernando de Íxar* e nel *Cancionero de Roma*<sup>550</sup>. Dunque non sarebbe da escludere nemmeno l'ipotesi di Amador de los Ríos che definisce Fray Pedro «hermano de Francisco Imperial»<sup>551</sup>, anche se ancora una volta, osserva Lapesa<sup>552</sup>, lo studioso non indica alcuna documentazione a sostegno di questa congettura, presentata come ipotesi anche da Dutton e González Cuenca che scrivono del poeta: «Dominico de San Pablo o del convento de Benavente, era probablemente pariente de Francisco Imperial»<sup>553</sup>.

All'inizio del secolo scorso Bernardo Sanvisenti citava un manoscritto genovese che pareva riferirsi all'origine del nome del poeta, e scriveva: «A c. 258 si ricorda Francesco Imperiale di Domenico e gli anni in cui appare scorrono dal 1351 al 1388; onde potrebbe trattarsi del nostro poeta»<sup>554</sup>, anche se, sostiene ancora Lapesa, è poco probabile che si tratti del poeta italo-spagnolo: «éste, si vivía entre 1400 y 1404, sería muy viejo ya, mientras que el poeta componía entonces juveniles versos de amores»<sup>555</sup>. Nell'intricato ginepraio di incerte notizie, stabilire una sicura verità che ci aiuterebbe a determinare la nascita del poeta –o per lo meno, con più precisione, gli anni della sua attività– è decisamente difficile poiché, afferma Nepaulsingh, «por un lado, los documentos a los cuales se refiere Sanvisenti no han sido publicados todavía, mientras que, por otro lado, ninguno de los poemas de Micer Francisco es ejemplo de “juveniles versos de amores” que no pudiera proceder de la pluma de un poeta viejo»<sup>556</sup>.

Per quanto riguarda la posizione sociale di Imperial, basandosi al componimento *Abela, çibdat de gran fermosura (CB 231)* -nel quale, al rivolgersi ad una «donzella de

---

<sup>548</sup> Gian Domenico OLTRONA VISCONTI, Gustavo di GROPELLO, *Imperialis familia: tavole genealogiche Imperiale di Genova ed Imperiali di Napoli*, pubblicazione a cura di Gustavo di Gropello, edizione fuori commercio, Piacenza, 1999, p. 36.

<sup>549</sup> AQUILANO, *Micer Francisco Imperial...*, cit., p. 793.

<sup>550</sup> NEPAULSINGH, *Micer Francisco Imperial...*, cit., p. IX.

<sup>551</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica...*, cit., p. 205.

<sup>552</sup> LAPESA, *Notas sobre Micer...*, cit., p. 338.

<sup>553</sup> DUTTON-CUENCA, *Cancionero...*, cit., p. 805.

<sup>554</sup> Bernardo SANVISENTI, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola con appendici e documenti critici*, Milano, Hoelpi, 1902, pp. 76-76.

<sup>555</sup> LAPESA, *Notas sobre Micer...*, cit., p. 339.

<sup>556</sup> NEPAULSINGH, *Micer Francisco Imperial...*, cit., p. IX.

grant apostura» (v. 5), il poeta si definisce «escudero» (v. 13)-, Lapesa propone l'idea che il poeta fosse un membro della nobiltà sivigliana del secolo XIV, e non un ricco commerciante<sup>557</sup>. L'ipotesi troverà fondamento anche nella trascrizione filologica di *Un padrón de Sevilla del siglo XIV*<sup>558</sup> dove si parla di un censimento nel quale compare anche Francisco Imperial. Studiato da Aquilano nel suo lavoro, il *padrón* del 1384 fu realizzato al tempo di un conflitto tra Castiglia e Portogallo, nel quale la città di Siviglia, non lontana dalla frontiera meridionale, avrebbe giocato un ruolo fondamentale. A partire dalla conquista di Fernando III nel 1248, la città avrebbe mantenuto la funzione di centro di costruzione delle imbarcazioni, in un'industria che utilizzava, in egual misura, uomini locali e stranieri.

Il censimento fornisce diversi dettagli sul contributo finanziario di molte famiglie, volto a sostenere la guerra con il Portogallo; in questo modo i contribuenti vennero divisi tra *caballeros*, *francos* e *pecheros*; tra i primi -nel gruppo di cittadini di più elevato livello sociale, che costituiscono il 30,6% del totale- compare il poeta di origini italiane<sup>559</sup>. E grazie al censimento sappiamo che Imperial versò per la causa 1000 *morabetinos*. Si trattava di una quantità inferiore a quella che le famiglie di *caballeros* erano solite versare e, anche se in termini assoluti il contributo non fu elevato, «Imperial must have enjoyed a social status independent of his wealth. This is apparent in the manner in which his name is registered, beginning with the title of respect given to those of the Genoese community, *miçer*»<sup>560</sup>.

Il *padrón* indica anche il nome del quartiere nel quale viveva Imperial, il “Barrio de la Mar”, uno dei più importanti di Siviglia, sviluppatosi vicino alla Cattedrale ed in gran parte abitato da stranieri e commercianti. Si legge nel censo del 1384 che nel quartiere vivevano 152 famiglie, delle quali la maggior parte era castigliana ma, tra i mercanti stranieri, erano molti i genovesi; tra questi, anche Francisco Enperial<sup>561</sup>. Ma non è, nemmeno in questa occasione, l'unico riferimento alla famiglia, poiché nel *padrón* si cita anche un Pedro Emperial, elencato tra i *francos*, categoria che non pagava le tasse. Sebbene non ci si rivolga a questi come Fray, l'appartenenza al gruppo dei *francos*

---

<sup>557</sup> LAPESA, *Notas sobre Micer...*, cit., p. 340.

<sup>558</sup> Manuel ALVÁREZ, Manuel ARIZA, Josefa MENDOZA, *Un padrón de Sevilla del siglo XIV: Estudio filológico y edición*, Siviglia, Ayuntamiento de Sevilla, 2001.

<sup>559</sup> ALVÁREZ, ..., *Un padrón de Sevilla...*, cit., p. 11-14.

<sup>560</sup> AQUILANO, *Miçer Francisco Imperial...*, cit., p. 797.

<sup>561</sup> ALVÁREZ, ..., *Un padrón de Sevilla...*, cit., pp. 64-70.

farebbe pensare che si trattasse di un uomo di chiesa e, dunque, potrebbe trattarsi, come sostiene anche Aquilano<sup>562</sup> di quello stesso Pedro Imperial al quale ci si è riferiti prima.

Uno degli apporti più significativi per ricostruire, almeno in minima parte, la vita pubblica di Imperial fu quello che Mercedes Gaibrois de Ballesteros che, nel 1943, analizzando l'*Archivo de la Corona de Aragón*, trovò una lettera datata 1403 e firmata da Martín el Humano, nella quale si legge che «sub similis forma fuit scriptum al amado e devoto Miçer Francisco Imperial, lugar tenient de almirant de Castilla»<sup>563</sup>. Ma non fu questo l'unico documento riemerso: il riferimento alla stessa carica si legge anche in un altro documento, indirizzato ad Alfonso Fernández Melgarejo di Tarifa, in cui il re rivolge un saluto «al amado e devoto nostro Micer Francisco Imperial, Lugar Tenient de Almirant de Castiella»<sup>564</sup>. Imperial, dunque, in quel periodo fu al servizio dell'ammiraglio maggiore Diego Hurtado de Mendoza (1367-1404), nipote del cancelliere Pero López de Ayala, al quale sarebbe succeduto Alonso Enríquez (1354-1429) e, sostiene Gaibrois de Ballesteros, avrebbe ricoperto la carica di ammiraglio anche nei mesi di transizione, tra il luglio del 1404 –anno della morte di Diego Hurtado- e l'aprile del 1405, inizio della carica da parte del nuovo ammirante<sup>565</sup>.

Sul tema si è ampiamente espresso Sánchez Saus che, nel suo articolo intitolato *El almirantazgo de Castilla y las primeras expediciones y asentamientos en Canarias*, scrive «Imperial fue lugarteniente de don Diego Hurtado en el almirantazgo, pero ello en fecha anterior a la que hasta ahora se maneja de 1403, ya que un miçer Francisco, que no puede ser sino Imperial, consta en ese oficio ya en 1397, en plena guerra con Portugal»<sup>566</sup>. Alla luce dello studio, scrive l'autore:

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

---

<sup>562</sup> AQUILANO, *Miçer Francisco Imperial...*, cit., p. 799.

<sup>563</sup> Mercedes GAIBROIS DE BALLESTEROS, *El famoso poeta Miçer Françisco Imperial fue vicealmirante de Castilla*, in «Correo Erudito», III, 1943, p. 152.

<sup>564</sup> *Ibidem*.

<sup>565</sup> *Ibidem*.

<sup>566</sup> L'autore si riferisce a due documenti –contenuti in Luis Suárez Fernández, *Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya. Un estudio sobre la política marinera de la Casa de Trastámara*, Madrid, 1959, p. 158- riguardanti le operazioni navali condotte contro il Portogallo ed indirizzati ad Enrique III, nei quali Martín Ruiz de Medrano fa riferimento a «miçer Francisco, lugarteniente del almirante». Cfr. Rafael SÁNCHEZ SAUS, *El almirantazgo de Castilla y las primeras expediciones y asentamientos en Canarias*, in «En la España Medieval», XXVIII, 2005, pp. 177-195, in particolare pp. 185-186.



y don Alonso Enríquez. Al efecto, en años en los que empiezan a aparecer en la documentación lugartenientes del almirante de indudable peso en Sevilla, como el ya mencionado Fernán Yáñez de Mendoza o, a otro nivel, Imperial, conviene recordar con Florentino Pérez Embid que cuando el almirantazgo se convirtió en puesto palaciego se hizo común arrendar, casi siempre a sevillanos, la lugartenencia y los derechos del almirantazgo, tanto los fiscales como los administrativos y judiciales<sup>567</sup>.

All'interno degli *Anales* di Ortiz de Zúñiga, parlando della morte di Diego Hurtado de Mendoza nel 1404, si presenta la lista di tutti gli ammiragli di Castiglia fino alla data e, come si legge, «falta la memoria de quien era un caballero Genovés que la tenía el año 1391, en que pretendiéndola Don Diego Hurtado de Mendoza, y Don Álvar Pérez de Guzmán, Alguacil mayor de Sevilla, Señor de Gibrleon, la obtuvo el segundo, que refiriéndose en los Anales antiguos de Sevilla su recibimiento en ella, se lee que era antes Almirante un caballero Genovés, sin nombrarlo»<sup>568</sup>. *Lugarteniente* già nel 1397, pensare che il «caballero Genovés» del quale si parla sia Francisco Imperial è diventa una tentazione forte, ma ad oggi non vi sono altre prove documentali che possano confermarla o smentirla.

Notizie di Imperial si ritrovano ancora in un *alarde* del 1405 analizzato da Nicolás Tenorio<sup>569</sup> e da Collantes de Terán Sánchez<sup>570</sup>, nel quale compare anche il poeta. Nel suo recente studio Aquilano ripercorre le parole di Tenorio che studia a fondo l'*alarde* e che, a proposito dei corpi armati di difesa della città medievale, distingue tra vassalli –ai quali si pagava uno stipendio annuale- e *caballeros de cuantía* –obbligati, in base al valore dei beni posseduti, a mantenere cavalli ed armi. Il poeta risulta vassallo, l'unico della famiglia italiana presente nella celebre parata, il che dimostrerebbe che il genovese, ancora nel 1405, godesse di una buona posizione economica e sociale nella sua città di adozione<sup>571</sup>.

Di opinione contraria è Nepaulsingh che, non considerando l'*alarde* e focalizzandosi sull'analisi dell'opera di Imperial, sostiene che tra il poeta ed il re di Castiglia, Enrique III, la relazione non fosse ottimale, e che la maggior parte dei poemi fosse stata scritta «bajo la influencia de sus malas relaciones con Enrique III». Lo studioso argomenta la sua tesi osservando come in occasione della morte del re –avvenuta il 25

---

<sup>567</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>568</sup> *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla formados por don Diego Ortiz de Zúñiga*, Madrid, 1796, vol. 2, pp. 304-305. Disponibile online all'indirizzo <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1013983>>.

<sup>569</sup> Nicolás TENORIO, *Las milicias de Sevilla*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», XI, 1907.

<sup>570</sup> Antonio Collantes de TERÁN SÁNCHEZ, *Sevilla en la Baja Edad Media: la ciudad y sus hombres*, Siviglia, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1977.

<sup>571</sup> Cfr. TENORIO, *Las milicias de Sevilla...*, *cit.*, pp. 224-235; AQUILANO, *Miçer Francisco Imperial...*, *cit.*, pp. 803-805.

dicembre 1406- il genovese non dedicò versi al defunto –come invece era abitudine e, in effetti, fecero Villasandino, Baena, Fray Diego de Valencia, Pero Veles de Guivara e Fray Migir<sup>572</sup>-, ma, d’altro canto, non dimenticò di elogiare Fernando de Antequera e Catalina de Lancaster che, alla morte del re, assunsero il governo del Paese. Sostiene il critico che le tensioni tra Imperial ed Enrique III furono frutto della scelta da parte del re, il 4 aprile 1405, di Alonso Enríquez come nuovo *almirante* di Castiglia, a seguito della cui elezione «es muy probable que Imperial se alejara de Sevilla»<sup>573</sup>. Ma, come dice lo stesso Neapulsingh, «siempre es difícil y, a veces, engañoso examinar una obra literaria en busca de detalles históricos»<sup>574</sup>; e alla luce di quanto detto prima, l’ipotesi pare smentita o per lo meno –come osserva già Aquilano- «attenuated»<sup>575</sup>. Come si è visto anche nel capitolo 1, la partecipazione degli italiani nella marina spagnola e sivigliana ampiamente documentata e, sottolinea Carlos Mota Placencia, lo è anche quella dei genovesi negli incarichi istituzionali<sup>576</sup>.

Per quanto riguarda la morte di Imperial, invece, ancora una volta grazie ad un prezioso documento ritrovato da Gaibrois Ballesteros, tutta la critica è concorde nell’affermare che questa avvenne prima dell’aprile del 1409, data in cui alcuni beni vengono definiti «casas et lagar que fueron de herederos de miçer Francisco Imperial»<sup>577</sup>. Il profilo dell’autore rimane ancora grossolanamente abbozzato e, confidando nel ritrovamento di nuovi elementi che apportino notizie sulla vita del nobile (?) poeta di origini italiane, le poche certezze riguardano la data di composizione del *decir* a Juan II, la sua partecipazione alla vita politica del tempo e la data *ante quem* della sua morte. Oltre all’evidenza del valore artistico delle sue composizioni che, sebbene non siano molte e non abbiano avuto una circolazione tale da portarlo in auge nel secolo XV –e successivi-, si cercherà di evidenziare nel capitolo conclusivo della tesi.

---

<sup>572</sup> CB 34-39.

<sup>573</sup> NEPAULSINGH, *Miçer Francisco Imperial...*, cit., pp. XIX-XXI.

<sup>574</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>575</sup> AQUILANO, *Miçer Francisco Imperial...*, cit., p. 805.

<sup>576</sup> CARLOS MOTA PLACENCIA, “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*, Baena, 16-20 aprile 2002, vol. II, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, p. 250.

<sup>577</sup> Mercedes GAIBROIS DE BALLESTEROS, *Miçer Francisco Imperial murió antes de abril de 1409*, in «Correo Erudito», II, 1942, p. 179.

## 4.2 L'opera di Imperial

L'opera di Imperial all'interno del *Cancionero de Baena* conta diciotto componimenti, dei quali alcuni di dubbia attribuzione. L'organizzazione cronologica è complicata, poiché non ci sono molti elementi interni ai testi che ne consentano una collocazione certa. Anzi, solo in una occasione è possibile definire l'anno di composizione, individuabile grazie al riferimento alla nascita di Juan II. Imperial si dedica inizialmente al dialogo con i suoi colleghi andalusi, interrogandosi sulle questioni che più occupano i pensieri dei contemporanei. Così partecipa ed inaugura cicli di *preguntas y respuestas* sul tema della Fortuna, e si inserisce nel lungo dibattito sul ruolo di Dio nella vita degli uomini e sul libero arbitrio. Si tratta dei componimenti 548, 245, 247 e 521. La tradizione critica ha collocato il 521 come ultimo componimento ma, considerando la coincidenza di temi, pare più probabile che si trattasse di un'opera precedente.

L'appendice, anticipata da un elenco completo dei componimenti, presenta il percorso proposto già nell'indice e qui presentato in modo più puntuale, che prosegue con il celebre gruppo delle opere dedicata alla Estrella Diana, donna attraverso la quale l'allegoria entra per la prima volta nella poesia di Imperial. Si tratta di un *debate* che occupa i componimenti dal 231 al 236, inaugurato da Imperial e nel quale il genovese interviene, come si vedrà, più volte. Gli allegorici incontri femminili proseguono lungo il Guadalquivir, con le figure di Angelina de Grecia (240; 237), Isabel González (238; 239) ed una misteriosa donna (248) che sembra accogliere echi delle tre amate di Imperial e che, soprattutto, diventa l'immagine della poesia provenzale che si inchina dinnanzi al genovese. Il *decir* si trasforma così in una invettiva a Siviglia –presente anche nel 241–, aprendo il verso di Imperial al tema politico caro al modello fiorentino e che si troverà anche nella conclusione del suo celebre componimento a Juan II (226).

Prima di abbandonare gli allegorici incontri, Imperial compone il *decir* «En un famoso vergel...» (242) nel quale presenta ancora una volta le donne amate. Il tema dell'amore –già protagonista del ciclo alla Estrella Diana– si riaffaccia nel gioco di *adivinanza* al quale Imperial dà inizio (243) e dove interviene Villasandino, dando forma ad una autentica polemica sulla poesia; in questa occasione si assiste allo scontro tra le due scuole poetiche del *CB*. Ai componimenti più visitati di Imperial è riservata, infine, la parte conclusiva dell'analisi nella quale, per completare l'opera di Imperial all'interno del manoscritto parigino, sono presentati il *Decir a Juan II* e quello alle Virtù (250).

#### 4.2.1 Fortuna: dal *topos* al dibattito poetico di Imperial

Se della vita di Imperial abbiamo qualche riferimento, della sua formazione culturale non sappiamo praticamente nulla, sebbene, come detto prima, a partire da Amador de los Ríos, si sia dato per certo che avesse una buona conoscenza «de los vates grigos y latinos»<sup>578</sup>. In effetti è probabile che così fosse e potrebbe essere suggestiva l'idea di un uomo di commercio e di cultura, appassionato di letteratura, che, innamorato di Dante, imparò una lingua ancora in formazione e la utilizzò per portare il verso e la poesia italiani in Spagna. Lasciando da parte le congetture, comunque, analizzando l'opera di Imperial è evidente che uno dei suoi più grandi interessi riguarda il tema della Fortuna. Un tema molto diffuso nella *poesía de cancionero*, ed in quella dei modelli del genovese; e per comprenderne la visione è utile ripercorrere le principali tappe di evoluzione del *topos*, fino alla visione italianizzante.

In Grecia *Tyche* era venerata come divinità protettrice delle città, ma presto iniziò a diffondersi l'idea che fosse anche causa di buona e cattiva sorte e, dunque, che da lei dipendesse il destino degli uomini. Fortuna –termine che assunse e che rimanda a *fors*, *fortis*, a sua volta derivato dal verbo *fero-*, infatti, è uno degli esempi più evidenti di *vox media*, ovvero di vocabolo che può assumere valenze positive o negative a seconda dei contesti e degli intenti dei parlanti. Quando ha valenza negativa può significare *res adversae* e *infelicitas*, mentre se ha valore positivo *res secundae* e *felicitas*. Il lemma, dunque, accoglie un'area semantica assai ampia, che va dalla connotazione di ciò che accade per caso, alla definizione di una forza che agisce condizionando la realtà umana; è una sorte che può risultare buona o cattiva a seconda delle circostanze<sup>579</sup>.

Nell'*Eneide* si identificava con il fato e con la volontà di Giove. Ed inizialmente il culto pagano e quello cristiano convissero senza troppe difficoltà, anche se presto ci si iniziò ad interrogare in modo profondo sul ruolo di Fortuna e su quello di Dio. Tra i filosofi che cercarono di offrire risposte a queste domande, Seneca e Plutarco furono coloro ai quali, soprattutto durante il Medioevo, si guardò con maggiore attenzione. Nel *De providentia* (c. 62 d. C.) Seneca (4-65 d. C.), rispondendo all'amico Lucilio – destinatario delle lettere- che gli aveva chiesto perché mai i buoni fossero colpiti dai mali, se è vero quanto afferma lo stoicismo, e cioè che l'universo è retto dalla Provvidenza

---

<sup>578</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica...*, cit., p. 191.

<sup>579</sup> Andrea BALBO, *Ricognizioni sul tema della fortuna in Seneca*, in «Spazio Filosofico», 2014, pp. 555-565, in particolare p. 555.

divina, spiegò che in realtà non sono veri mali quelli che gli uomini considerano comunemente tali, ma si tratta piuttosto di prove a cui i buoni vengono sottoposti per essere temprati ed aiutati a perfezionarsi moralmente. Sostenitore dello stoicismo, il filosofo tendeva, infatti, a giustificare l'idea di una sorte che sembrava spesso premiare i malvagi e punire gli onesti, convinto che la virtù -massima aspirazione degli uomini ed equiparabile solo alla sapienza- fosse l'unica forza capace di liberare l'uomo dall'attaccamento ai beni materiali e superflui avvicinandolo alla perfezione. Il *sapiens* stoico, infatti, realizzava la sua natura razionale nel riconoscere il posto che il *logos* gli aveva assegnato nell'ordine cosmico, accettandolo serenamente. Plutarco (c. 46-119 d.C.), invece, riteneva che l'idea che gli uomini fossero completamente soggetti alla volontà di Fortuna fosse esagerata. Credendo nell'esistenza di diversi dèi, sosteneva che essi fossero capaci solo di compiere del bene, mentre il problema del male veniva risolto ammettendo l'esistenza di forze contrarie: i demoni. Virtù individuali, familiari e sociali come il coraggio, la pazienza, la prudenza, la generosità si contrapponevano, infatti, agli opposti vizi.

Alle soglie del Medioevo, Sant'Agostino (354-430) accolse l'idea di Plutarco e, in *La città di Dio*, contrapponendo la città celestiale a quella pagana, scriveva riguardo alla falsità delle divinità pagane, affermando che Ventura e Fortuna non esistono come forze indipendenti, ma agiscono per volontà di Dio. Successivamente anche San Girolamo (c. 340-420) criticò l'idea pagana di Fortuna, completamente incompatibile con la Provvidenza divina, ma fu Boezio (c. 470-525) ad avere una maggiore influenza sulla concezione del tema durante tutta l'Età Media, con una dottrina che penetrò anche in Spagna grazie a San Isidoro. Nel *De consolazione philosophiae*, durante la sua prigionia a Pavia, Boezio mantenne un dialogo direttamente con Filosofia, personificata da una dama ed immagine di Saggezza, impegnata a cercare di screditare Fortuna. In particolare nel secondo libro emerge la descrizione di Fortuna come *mutabile ed ambigua* forza cieca:

Essa, nella sua stessa mutabilità, ha mantenuto la propria coerenza; tale era quando ti lusingava, quando ti faceva balenare allo sguardo le attrattive di una ingannevole felicità. Ora hai scoperto le facce ambigue di questa cieca potenza. Lei che ancora si mostra velata agli altri, a te ti è totalmente rivelata. Se ti piace, adattati al suo costume e non lagnartene. Se provi orrore per la sua perfidia, disprezzala e respingila, con i suoi giochi pericolosi<sup>580</sup>.

e l'unico modo per poter sopravvivere a Fortuna risiede nella saggezza e nell'equilibrio:

---

<sup>580</sup> Anicio Manlio SEVERINO BOEZIO, *La consolazione della Filosofia*, Ovidio DALLERA (ed.), Milano, BUR, 1994, p. 121.

La saggezza misura le cose dal loro esito finale e inoltre il carattere della fortuna, mutevole nell'uno e nell'altro senso, fa sì che le sue minacce non siano temibili, né le sue lusinghe desiderabili. Bisogna insomma che tu accetti con equilibrio tutto ciò che si amministra entro la sfera della fortuna [...]. Ti sei affidato al governo di fortuna: devi sottostare agli umori della tua padrona. Tu ti sforzi invece di fermare il movimento impetuoso della ruota che gira? Ma, o stoltissimo tra i mortali, se principia a star ferma, la sorte cessa di essere<sup>581</sup>.

Filosofia vuole dimostrare a Boezio che la forza maggiore dell'uomo risiede nella sua capacità di affrontare correttamente anche i momenti negativi anche se, nei momenti di avversità, l'esser stati felici costituisce la forma più straziante di dolore<sup>582</sup>. Sebbene la ruota della Fortuna giri arbitrariamente e possa capovolgere ogni situazione con una certa rapidità, sta alla lettura che l'uomo fa della sua vita e di ciò che gli capita la chiave della corretta interpretazione dei fatti. Interrogandosi sul ruolo di Dio, della Provvidenza e del Fato nella vita dell'uomo, nel libro IV Boezio chiarisce che chi governa il mondo è Dio che, mediante la Provvidenza, dispone singolarmente e immutabilmente la realtà progettuale. Il Fato, invece, regola i meccanismi di realizzazione, in modi e tempi diversi:

Pertanto [...] una cosa risulta con ogni evidenza, cioè che la provvidenza è il principio formale, immobile e semplice, delle cose che devono essere attuate, il fato, invece, è il nesso mobile e l'ordine temporale di quelle cose di cui la divina semplicità ha disposto l'attuazione<sup>583</sup>.

Oltre che per il pensiero cristiano che vede Dio come unica forza superiore, il motivo per il quale Boezio verrà ricordato a lungo è quello della descrizione della Fortuna come una ruota, un'immagine ampiamente utilizzata dalla tradizione letteraria, artistica e filosofica medievale che, come si vedrà, sarà presente anche nelle poesie del nostro poeta. A tal proposito, scrive Giorgio Stabile che «la ruota della fortuna è un tema letterario, storico-politico, filosofico, iconografico la cui diffusione si svolge ininterrotta dall'età classica a quella moderna e di cui troviamo importanti testimonianze in epoca medievale e rinascimentale»<sup>584</sup>. Osserva ancora Stabile che la ricerca di un elemento che avesse un movimento rotatorio per simboleggiare la volubilità della realtà, soggetta ad una forza superiore, deriva dal valore di *volvo* in quanto «girare», «volgere», «rotolare». Di qui il

---

<sup>581</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>582</sup> Sarà questo un concetto caro in età medievale, ispirazione anche per Dante che, nella dolente terzina in cui parla Francesca (*Inf.*, V, 121-123), scrive: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria».

<sup>583</sup> Severino BOEZIO, *La consolazione...*, cit., p. 315.

<sup>584</sup> Giorgio STABILE, *La ruota della Fortuna: tempo ciclico e ricorso storico*, in «Scienze credenze occulte livelli di cultura», Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 26-30 giugno 1980, pp. 477-508, in particolare p. 477.

concetto di mutamento e di incostanza trova la sua rappresentazione mentale nell'immagine combinata del movimento e del cerchio, proprio in quanto è nel moto circolare che la cosmologia premoderna individua la ragione del «divenire» nel mondo<sup>585</sup>. Stabile, ripercorrendo le parole di Aristotele, sottolinea come già il filosofo ritenesse che la cosmica traslazione in cerchio misura il moto degli eventi e che tutto ciò che ha il tempo come sua misura sembra avere il proprio inizio e la propria fine secondo la regola del «cammino circolare» degli astri. Dunque, nel «ruotare» degli orbi celesti risiede la radice cosmica del tempo:

Fortuna con ruota è la sintesi di una lunga serie di trasformazioni di originari riti sacrali pre-ellenici legati alla regalità e al rinnovamento stagionale, assorbiti nella mitologia ellenica dalla dea Tyche (il caso) e dalla dea Nemesis (la giusta vendetta), poi acquisite nella mitologia romana come Fortuna (positiva) e Sors (negativa), fino appunto, all'unificazione in un'unica entità doppia (fortuna è, difatti, una vox media) ora benevola, ora crudele, e pertanto raffigurabile anche bifronte<sup>586</sup>.

Sono moltissime le rappresentazioni di Fortuna come ruota, presenti anche nella preziosa arte grafica che accompagna i volumi più preziosi, e che la disegnano come una ruota dentata. In un suo recente articolo, Roberta Capelli ne indica diverse e sottolinea come, nel corso del Medioevo e, soprattutto, con l'apogeo Quattro e Cinquecentesco dei tarocchi e degli emblemi, i riferimenti a Fortuna, in prosa ed in poesia, abbiano proliferato, e siano divenuti «una sorta di inserto cristallizzato, veri e propri riempitivi retorici, formule di immediato valore paradigmatico»<sup>587</sup>.

---

<sup>585</sup> *Ivi*, p. 478.

<sup>586</sup> Roberta CAPELLI, «*Vous faites fortune deesse...*». *I volti e i risvolti di Fortuna nel Roman de la rose*, in «Spazio Filosofico», 2014, pp. 567-587, in particolare p. 573.

<sup>587</sup> *Ivi*, p. 576.



Codex Latinus Monacensis 4550,  
München, Bayerische Staats-  
Bibliothek, contenente i Carmina  
burgesa, cap. VIII



Ms. Harley 4425,  
London, British Library, contenente il  
Roman de la Rose, 1490-1500 ca.



Ms. Harley 621, London, British Library,  
contenente il *De casibus virorum illustrium* di  
Giovanni Boccaccio nella traduzione francese  
di Laurent de Premierfait,



Ms. français 380, Paris, Bibliothèque  
nationale de France, contenente il  
Roman de la Rose, fine sec. XIV.

Anche nel *Roman de la Rose* si parla di Fortuna, sebbene non venga detto



esplicitamente cosa o chi sia, «fatto piuttosto anomalo alla luce della concezione medievale del *nomen=genus*, secondo la quale il nome esprime l'essenza della cosa o della persona che definisce»<sup>588</sup>; Venerata come se fosse una dea ed elevata ad altezze paradisiache, è accompagnata dalla sua ruota ed è causa di tutte le avversità degli uomini:

«[Raisons]  
“Vous faites Fortune deesse  
et jusques as ciels la levez,  
ce que pas faire ne devez,  
qu'il n'est pas droiz ne n'est raison  
qu'ele ait en paradis maison”»<sup>589</sup>.

«[Parla Ragione:]  
“Voi fate di Fortuna una dea  
e la innalzate al cielo,  
cosa che non dovete fare,  
perché non è né giusto, né sensato  
che ella abbia la sua dimora in paradiso”».

Fortuna è inserita in un contesto allegorico, descritta prima come una donna cieca<sup>590</sup> che gira una ruota e poi come una fanciulla spensierata che gioca a palla nelle vesti di taverniera che dispensa da bere. Si tratta di «tre immagini convenzionali e che attestano momenti e influssi diversi nel processo di traslazione e ibridazione del simbolismo pagano nel sistema culturale cristiano»<sup>591</sup>.

«En po d'heure son semblant mue;  
une heure rit, autre heure est morne.  
Ele a une roe qui torne et quant ele veult,  
ele met le plus bas amont ou somet,  
et celui qui est sor la roe  
remet en .i. tor en la boe».

«Nel giro di poco tempo, il suo aspetto cambia; un momento ride, un altro è cupa; gira una ruota e, a suo piacimento, fa salire in alto, sulla sommità, chi sta più in basso, mentre con un giro scaraventa nel fango chi stava in cima alla ruota».

Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vv. 3982-88

«Ne riens que Fortune feroit  
nus sages hons ne priseroit,  
ne nel feroit lié ne dolant  
li tours de sa roe volant,  
car tuit si fait sont trop doutable  
pour ce qu'il ne sont pas estable».

«Nessun uomo assennato darebbe valore ai favori di Fortuna, e i giri della sua ruota turbinante non potrebbero renderlo né felice né triste, perché tutte le di lei azioni sono temibili, dal momento che non sono durature».

Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vv. 5343-48

---

<sup>588</sup> *Ivi*, p. 568.

<sup>589</sup> I testi in francese sono estratti da A. STRUBEL, *Le Roman de la Rose, édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378*, Parigi, Librairie Générale Française, 1992 (con traduzione francese a fronte). Le traduzioni sono di Roberta CAPELLI, «*Vous faites...*, *cit.*, p. 525.

<sup>590</sup> *Roman de la Rose*, v. 6169: «li oeill bendé»

<sup>591</sup> CAPELLI, «*Vous faites fortune...*, *cit.*, p. 572.

Fondamentali nell'interpretazione e nella rappresentazione allegorica di Fortuna furono, poi, i contributi delle tre Corone italiane, che avrebbero influenzato notevolmente i poeti romanzeschi del secolo XV. Nel quarto cerchio dell'*Inferno* –dove sono puniti avari e prodighi, che hanno fatto uso improprio della ricchezza, eccedendo la giusta misura-, attraverso le parole di Virgilio, Dante presenta la Fortuna come uno spirito angelico, incaricato dalla Provvidenza di distribuire sulla Terra i beni, rispettando il volere di Dio. La Fortuna non è più una forza cieca, ma diventa ministra della volontà divina.

- 69 «Maestro mio», diss'io, «or mi dì anche:  
questa fortuna di che tu mi tocche,  
che è, che i ben del mondo ha sì tra branche?».
- 72 E quelli a me: «Oh creature sciocche,  
quanta ignoranza è quella che v'offende!  
Or vo' che tu mia sentenza ne 'mbocche.
- 75 Colui lo cui saver tutto trascende,  
fece li cieli e diè lor chi conduce  
sì ch'ogne parte ad ogne parte splende,
- 78 distribuendo igualmente la luce.  
Similmente a li splendor mondani  
ordinò general ministra e duce
- 81 che permutasse a tempo li ben vani  
di gente in gente e d'uno in altro sangue,  
oltre la difension d'i senni umani;
- 84 per ch'una gente impera e l'altra langue,  
seguendo lo giudicio di costei,  
che è occulto come in erba l'angue.
- 87 Vostro saver non ha contasto a lei:  
questa provvede, giudica, e persegue  
suo regno come il loro li altri dèi.
- 90 Le sue permutazion non hanno triegue;  
necessità la fa esser veloce;  
sì spesso vien chi vicenda consegue.
- 93 Quest'è colei ch'è tanto posta in croce  
pur da color che le dovrien dar lode,  
dandole biasmo a torto e mala voce:
- 96 ma ella s'è beata e ciò non ode:  
con l'altre prime creature lieta  
volve sua spera e beata si gode.

*Inf.* XV, vv. 91-94

In questi celebri versi Dante aveva presente le opere di San Tommaso -nelle quali si metteva in relazione la Fortuna con la Provvidenza- ma anche il *De consolatione Philophae* in cui Boezio, le cui eco si rivedono nel canto V dell'*Inferno* e nel canto XV, dove l'immagine della ruota torna ad essere protagonista. In quest'ultimo vengono puniti i violenti contro Dio ed i sodomiti, e l'Alighieri incontra anche Latini che, profetizzando l'esilio, gli dà occasione di parlare ancora di Fortuna e di descriverla secondo i *topoi* del tempo:

- 91 Tanto vogl'io che vi sia manifesto,  
pur che mia coscienza non mi garra,  
che alla Fortuna, come vuol, son presto,
- 94 Non è nuova agli orecchi miei tale arra:  
però giri Fortuna la sua rota  
come le piace, e il villan la sua marra.

*Inf. XV, vv. 91-94*

Della Fortuna si parla ancora nel famoso canto XVII del *Paradiso*, durante l'incontro con Cacciaguida che preannuncia a Dante l'esilio (vv. 1-45). Mentre nel *De Monarchia* (libro II, cap. IX) la Fortuna viene identificata con la Provvidenza, e riferimenti al tema si trovano ancora nelle *Rime*:

«Come con dismisura si raguna,  
così con dismisura si dstringe:  
questo è quello che pinge  
molti in servaggio; e s'alcun si difende,  
non è senza gran briga.  
Morte, che fai? che fai, fera Fortuna,  
che non solvete quel che non si spende?  
se 'l fate, a cui si rende?»<sup>592</sup>

*CVI, vv. 85-92*

Petrarca, invece, affronta il tema nel *De remediis utriusque Fortunae*, in un'opera dottrinale dedicata alla Fortuna, che raggiunse un così ampio successo da essere considerata un patrimonio di uso comune, responsabile della formazione di predicatori ed

---

<sup>592</sup> Johann Georg KEIL, *La Vita Nuova e le Rime di Dante Alighieri, riscontrate coi migliori esemplari e rivedute da*, Chemnitz, 1810, p. 147.

eruditi, un autentico *speculum principis*. Nei due libri di cui si compone, nel *De remediis* si disegna una vastissima mappa dell'azione della Fortuna sull'uomo, mostrando i suoi effetti –*prosperitas* e *adversitas*- a cui il personaggio di Ratio esorta a reagire.

In una lettera senile composta nel novembre 1366 e indirizzata a Tommaso del Garbo, affermando che in uno scritto precedente del Garbo gli aveva posto la questione di cosa contasse di più tra l'opinione e la fortuna –sostenendo per conto suo che fosse la prima ad influenzare maggiormente l'operato umano-, l'autore del *Canzoniere* scrisse:

Vengo ora alla seconda parte della tua lettera, in cui parlando della fortuna ne esageri la potenza. Né sei tu solo, ché quasi tutti gli scrittori, avvenga che con diverse mire, ugualmente si sforzano a magnificarla. Crispo dice di lei che su tutte le cose ha signoria: e mi piacerebbe avesse aggiunto dalla virtù in fuori. Cicerone la chiama delle umane cose dominatrice. Virgilio, che in moltissimi luoghi si fece seguace di Omero, su questo particolare tanto da lui si allontana, che mentre questi mai non nomina la fortuna, perché come dicono non ne credeva la esistenza, il poeta nostro, non solamente la nomina, e ne riconosce il potere, ma in un certo luogo la dice onnipotente. Né ignoro io già che alcun altro de' nostri antichi, come giustamente ebbe osservato **Agostino**, e alcuno ancora de' moderni la collocò come Diva nel cielo: di che grandemente mi meraviglio, se pure essi non vollero seguir parlando quell'errore del volgo, cui allude il satirico là dove dice: te pur Fortuna Abbiam qual Diva, e ti lochiamo in cielo. Ella è peraltro una vergogna che anche i sapienti per aver seguaci si facciano a camminar sulla strada battuta dal volgo, a cui chi volta interamente le spalle, quegli veramente è da dire filosofo. Del resto pur troppo moltissimi sono coloro che il favore della fortuna non solo alla virtù, ma anche all'aiuto divino mettono innanzi, e meglio di quella che non di Dio vogliono essere amici<sup>593</sup>.

E proseguì indicando il perché della sua scelta di dedicare alla Fortuna un'opera intera:

Or mentre quell'uomo santissimo trattando cose di sacro argomento, tanto ebbe a schifo quel profano nome della Fortuna, io miserabile peccatore, inteso peraltro a cure secolaresche, udendolo sulla bocca di tutti, e scritto trovandolo in ogni libro, lo ripetei mille volte nelle mie opericciuole: e tanto fui lungi dal pentirmene che scrissi non ha guari un libro avente per titolo: I rimedi dell'una e dell'altra fortuna, ove non già di due Fortune, ma di una sola a due faccie tenni lungo discorso [...]. Ed io ti rispondo che la Fortuna veramente ho sempre stimato esser nulla: e che soltanto raccolsi e scrissi quanto mi parve opportuno dei rimedi acconci a francheggiare l'animo umano contro gli eventi che il volgo chiama fortuiti, accagionandone la Fortuna [...]. Credesi generalmente che quando accade alcuna cosa senza cagione apparente (chè senza causa veramente non accade mai nulla), avvenga per caso, e s'imputa alla Fortuna<sup>594</sup>.

Anche Boccaccio scrive della Fortuna in diverse occasioni. Nel *Decameron* la seconda giornata ha per tema storie di disavventure a lieto fine, «con ciò sia cosa che dal principio del mondo gli uomini sieno stati da diversi casi della fortuna menati e saranno

---

<sup>593</sup> Giuseppe FRACASSETTI, *Francesco Petrarca, Lettere Senili volgarizzate e dichiarate da*, vol. I, 1869, p. 468.

<sup>594</sup> *Ivi*, pp. 469-472.

infino alla fine». La narratrice della terza novella premette al suo racconto questa considerazione:

Valorose donne, quanto più si parla de' fatti della fortuna, tanto più, a chi vuole le sue cose ben riguardare, ne resta a poter dire: e di ciò niuno dee aver maraviglia, se discretamente pensa che tutte le cose, le quali noi sciocamente nostre chiamiamo, sieno nelle sue mani, e per conseguente da lei, secondo il suo occulto giudizio, senza alcuna posa d'uno in altro e d'altro in uno successivamente, senza alcuno conosciuto ordine da noi, esser da lei permutate.

In una delle sue opere morali più importanti –il *De casibus virorum illustrium*, libro III, cap. I («Paupertatis et fortunae certamen»)- la Fortuna viene sconfitta dalla Povertà, perdendo tutto il potere esercitato sul destino degli uomini. In questa occasione Boccaccio intende mostrare la caducità dei beni terrestri e come la Fortuna abbia sempre agito in modo ingiusto nei confronti degli esseri umani. Il tema dello scontro tra la Fortuna e la Povertà –la prima vestita con abiti eleganti, mentre la seconda con indumenti miseri- sarà per altro oggetto di interpretazione anche dell'Arcipreste de Talavera, entrando anche nella tradizione letteraria ispanica. Molte miniature dei secoli XIV y XV, peraltro, ricorrono a quest'opera quando vogliono rappresentare la dea Fortuna, come avviene in una traduzione francese del *De casibus* del 1437:



*De Casibus Virorum Illustrium*. Parigi, 1467  
MSS Hunter 371-372 Foglio 1<sup>r</sup>

Il tema della Fortuna trovò ampio spazio nelle letterature romanze e in particolare in quella spagnola nella quale, nel 1973, Mendoza Negrillo individuò tre gruppi di poeti che si comportarono in modo diverso in relazione al *topos* della Fortuna<sup>595</sup>. Tale distinzione è ben visibile nel *Cancionero de Baena*, che ospita diversi poeti che, influenzati da Dante, parlano della Fortuna come di una forza subordinata a Dio, pensando che «el otorgar un significado propio a la fortuna no es, para ellos, una contradicción con la doctrina cristiana, sino una licencia de los recursos líricos ante sus preocupaciones sobre el porvenir, la fe y el sentido de la esperanza»<sup>596</sup>. Si tratta di Francisco Imperial, Ferrant Manuel de Lando, Gonzalo Martínez de Medina che, seguendo il capostipite della scuola italiana, adottano il concetto di Fortuna come intermediaria tra Dio e gli uomini.

Francisco Imperial dedica a Fortuna un breve dibattito poetico (CB 547-548), che si considera il primo esercizio dell'autore all'interno del *Cancionero de Baena*. Iniziatore della discussione è Pérez de Guzmán, del quale si raccolgono complessivamente quattordici composizioni all'interno del canzoniere, e di queste tre hanno per argomento Fortuna: si tratta dei componimenti CB 119 [ID1259], CB 547 [ID0504] e CB 549 [ID1673]<sup>597</sup>. Imparentato con Pero López de Ayala ed il Marqués de Santillana, Pérez de Guzmán visse tra il 1380 ed il 1460. Fu signore di Batres, sostenitore degli Infanti di Aragona e nemico di don Álvaro de Luna. Nel 1432 scomparve dallo scenario politico, ritirandosi nelle sue terre per dedicarsi alla meditazione ed alla lettura. Conosciuto come autore di *Generaciones y semblanzas*, la sua caratteristica poetica maggiormente rilevante è quella di un «moralista grave»<sup>598</sup>, autore di poemi estesi come *Las Setecientas* o la *Confesión rimada*, anche se compose anche liriche amorose contenute in diverse raccolte antologiche<sup>599</sup>.

Nei primi due componimenti dedicati a Fortuna il poeta si riferisce al suo movimento circolare. Il componimento numero 119 è un *decir* diretto a Villasandino all'interno del quale l'autore parla «de buelta de anoria» (v. 1), che si riferisce al movimento circolare della noria, ruota idraulica, immagine di quella della Fortuna. Nel 547, invece, Pérez de Guzmán chiede che venga tolto il freno che impedisce alla ruota di

---

<sup>595</sup> Juan de Dios MENDOZA NEGRILLO, *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1973.

<sup>596</sup> Josué VILLA PRIETO, *Afrontar el destino: Fortuna, Providencia y Moralidad en los tratados castellanos de la Baja Edad Media*, in «Erasmus: revista de historia bajomedieval y moderna», III, 2016, pp. 157-180, in particolare p. 161.

<sup>597</sup> Pérez de Guzmán sarà protagonista anche di un altro *decir* relazionato con Imperial, all'interno del ciclo dedicato alla Estrella Diana (CB 232).

<sup>598</sup> ALONSO, *Poesía de Cancionero...*, cit., p. 117.

<sup>599</sup> *Ibidem*.

girare («Tiren el clavo e ande la rueda», v. 1), poiché la sua azione -che non è stata giusta nei confronti di molti- deve continuare affinché l'ordine venga ristabilito. Elemento essenziale della *pregunta* è il riferimento ad un preciso evento storico che consente la contestualizzazione e datazione del componimento:

Entre 1399 y 1402 el condestable Ruy López Dávalos cayó en desgracia y fue desterrado [...]. El destierro hubo de ser posterior al 22 de septiembre de 1399, en que desde Briviesca, Enrique III le concede plenos poderes para administrar justicia en Murcia [...], y anterior a las cortes de Toledo de 1402, pues en ella tuvo un papel muy destacado. No parece que haya durado más que unos meses o, a lo sumo, un año<sup>600</sup>.

Osserva Laura Garrigós Llorens nel suo studio che Pérez de Guzmán sembra credere in una Fortuna la cui ruota non può smettere di girare, perché solo in questo modo è possibile riportare tutto al proprio posto:

La idea que nos transmite el señor de Batres es que es necesario que la rueda siga girando para que las cosas vuelvan a su cauce. Esta concepción se relaciona con la idea de «Destino infalible» y se refleja en la última estrofa: «aquel que más usa de buena ordenança / será obedesçido del pueblo romano» (vv. 19-20) y por otra parte: «e los que cayeron en el tiempo llano / serán ensalçados, Fortuna corriendo» (vv. 21-22)<sup>601</sup>.

Sebbene quella di Guzmán non sia una vera domanda, nella sua *respuesta* Imperial riprende in vari punti il componimento precedente e, come evidenzia già Baena nella sua cornice, la *respuesta* «va muy bien fecha e sotilmente respondida por los mismos consonantes del otro», secondo i canoni letterari dell'epoca. I componimenti 547 e 548 - entrambi custoditi anche nel *Cancionero de Gallardo o de San Román* (MH1), alle posizioni 240 e 241- presentano molti riferimenti intertestuali e, osserva Nepaulsingh, «reflejan la turbolencia del ambiente en que fueron compuestos»<sup>602</sup>. Se Pérez de Guzmán trasmette l'idea di una ruota della Fortuna che debba continuare a girare senza sosta, nella prima strofa il genovese afferma che c'è una sola entità capace di raggiungerla e di modificarne il movimento: Dio. È dunque inutile cercare di combattere la Fortuna, applicando medicinali sulle profonde ferite che provoca<sup>603</sup>. Bisogna solo accettare la realtà così come si presenta. Pur ammettendone l'influenza, comunque, il poeta non identifica completamente la Fortuna con Dio, ma ammette che questi esercita un dominio su di essa e che sia l'ideatore della sua ruota.

---

<sup>600</sup> Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Nobleza y Monarquía en la política de Enrique III*, in «Hispania», XII, Madrid, 1952, pp. 323-400, in particolare p. 370.

<sup>601</sup> Laura GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio de la obra poética de Misser Francisco Imperial*, Valencia, 2015, p. 60.

<sup>602</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. XI.

<sup>603</sup> «e nin aprovecha nin es razonable / a llaga incurable ponerle unguentos» vv. 5-6.

Nella prima strofa il genovese riprende le parole del signore di Batres, copiandone quasi alla lettera il primo verso (Guzmán: «Tiren el clavo e ande la rueda»; Imperial: «a tirar el clavo por que ande la rueda»), mentre, nella conclusione della prima strofa, si legge una vena di rassegnazione nel genovese, quando afferma che cercare di alleviare i dolori causati dalla Fortuna non serve, come non seve provare ad impedire ad una nave di affondare, se sta immagazzinando acqua<sup>604</sup>. L'atteggiamento qui è diverso da quello di Guzmán che, invece, vede in Fortuna una forza capace di risollevarle le sorti di chi è in difficoltà. Per Imperial la resa di fronte alla Fortuna sembra completa ed inevitabile, poiché è impossibile che si pieghi dinnanzi al lignaggio o al potere, o ad altra umana volontà.

Nella struttura del poema si osserva un chiaro equilibrio, anche in relazione al poema precedente: presentato con *coplas de arte mayor*, in ciascuna si sviluppano due idee, una nella prima quartina ed una, conseguente, nella seconda. In ogni ottava il poeta cerca il dialogo con le corrispondenti tre ottave di Pérez de Guzmán, ed a queste ne aggiunge un'ultima, autonoma, nella quale sottolinea l'aspetto centrale dei suoi versi; l'instabilità della Fortuna.

Nell'ultima strofa Imperial fa riferimento a quanto accadde tra Enrique III e Ruy López Dávalos, quando scrive che «De más alto caye quien más alto see», alludendo anche ad un altro topico associato alla ruota della Fortuna ed al suo instabile movimento: quando più in alto ci si siede, tanto più è facile e doloroso cadere<sup>605</sup>. Infatti a Pedro de Frías toccò una sorte simile a quella che interessò Ruy López Dávalos:

E acaesçió que en la prosperidad de su buena fortuna, estando el rey en Burgos, ovo en su presencia malas palabras con don Johan de Tordesillas, obispo de Segovia, e ese día mismo fueron dados algunos palos al dicho obispo por escuderos del cardenal. Pero yo oí dezir al que ge los dio que nunca el cardenal lo mandara, mas que él lo fiziera creyendo que le sirvía en ello, pero todos creyendo que le sirvía en ello, pero todos creyendo el contrario. E como ya es dicho, él era mal quisto de muchos, e fallada la cabsa para le dañar, las voluntades estavan prestas, Juntáronse Diego López de Estúñiga, justiçia mayor del rey, e Johan de Velasco, su camarero mayor, e don Ruy López Dávalos, su condestable, e Gómez Manrique, adelantado de Castilla, que a la sazón era en la corte, e fueron al rey a la casa de Miraflores e con tan grant osadía e sentimiento le fizieron querella de aquel fecho, e tanto lo agraviaron, que el rey entendió que los devía complazer e estar a su consejo, e mandóle detener en sant Françisco, do él posava, pero mucho contra su voluntad. E aquellos grandes onbres quando esto vieron, entraron en él por otra vía, poniéndole en cobdiçia de aver tesoro, e al rey plógole dello e llevó dél, çient mill floriner e mucha plata e a él mandólo

---

<sup>604</sup> Da osservare è che l'immagine della nave -che qui si lascia affondare- verrà ripresa dallo stesso Imperial anche in 232 bis e 250, dove però diverrà simbolo di speranza.

<sup>605</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 64.



ir al papa. Tal fin e sallida ovo el grant poder deste cardenal, de lo qual se pueden avisar los que han grant lugar con los reyes, espeçial en Castilla, do ay continos movimientos<sup>606</sup>.

Al *topos* della Fortuna si aggiunge quello del *tempus fugit*. Questa volta, però, non sono al centro la bellezza della donna o la rapidità della vita, ma la velocità della ruota della Fortuna con la relativa fuga del tempo pubblico, ancora più rapida e dolorosa rispetto a quella della sfera privata, dove il ricordo aiuta a mantenere vivo il tempo passato. Per quanto riguarda l'aspetto linguistico si evidenzia la completa assenza del vocabolo «Fortuna»<sup>607</sup>, si registrano prestiti linguistici dall'italiano («bastable», «palpable»), parole che appartengono al linguaggio nautico («conventos», «cable», «cursa») ed un possibile neologismo dell'autore («corrilayo»). Ad eccezione di quest'ultima che rappresenta una scelta specifica dettata da esigenze ritmiche, tutte formano parte del linguaggio della Fortuna<sup>608</sup>.

Sebbene non sia direttamente collegato alla produzione di *Imperial*, il terzo componimento di Guzmán nel quale l'autore parla di Fortuna è quello immediatamente successivo, ed occupa la posizione 548 del *Cancionero*. Si tratta di una «pregunta [...] que fizo e ordenó Ferrand Pérez de Guzmán para don Gutierre de Toledo», al quale domanda del ruolo di Dio rispetto a Natura e Ventura, sostenendone la superiorità:

Un buen omne voe a Dios e al mundo  
que, segund sus obras, mucho bien meresçe,  
e de cada día su pleito peresçe  
20 e declina siempre a mal muy profundo.  
Lo contrario, veo a otro segundo  
a Dios ser muy malo, al mundo peor,  
non yerra de papa o de emperador:  
aqueste es el punto sobre que me fundo.  
  
25 Dizen los letrados, señor, que es error  
creer que ay Ventura e que es vanidad,  
e que Natura puede en algo; es verdad,  
pero sobre todo es Dio fazedor,  
e que en sí sola poder nin valor  
30 non ha de mudar su sola presençia,  
que Dios muchas vezes muda la sentençia  
que ordena Natura en bien o mejor.

---

<sup>606</sup> Fernán PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y Semblanzas*, Brian TATE (ed.), London, Tamesis.

<sup>607</sup> Guzmán vi ricorre tre volte (vv. 14; 17; 22), mentre *Imperial* utilizza «dueña» in due occasioni (vv. 13; 17).

<sup>608</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 3. GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 64.

Il primo intervento di Imperial nel *Cancionero de Baena*, dunque, si colloca in relazione ad una *pregunta* che, come si è visto, non è esplicita. Lo schema che si configura è A·B, dove A è Pérez de Guzmán e B, Imperial. In realtà la presentazione delle poesie raccolte da Baena segue il percorso A·B·A, poiché il *recopilador*, come anticipato, colloca, immediatamente dopo il *debate* (547-548), un'altra poesia di Guzmán, seguendo l'ordine tematico, che in questa occasione pare evidenziare l'unicità e marginalità dei versi del genovese, con il quale, in questa occasione, nessun altro autore entra in relazione. Probabilmente intorno agli stessi anni -e forse per rivalersi di questa presenza collaterale sul tema di Fortuna- Imperial affronta ancora l'argomento, in un altro ciclo poetico al quale, a differenza del precedente, diede inizio egli stesso. Si tratta dei componimenti 245-247, dove il poeta si rivolge a Fray Alfonso de la Monja (245) che gli risponde (246), ed al quale il poeta controbatte poiché non soddisfatto da quanto il religioso gli aveva detto (247). Lo schema in questa occasione è di tipo A·B·A –dove A è Imperial e B è Fray Alfonso de la Monja.

Nonostante non vi siano riferimenti a fatti storici concreti, la corrispondenza tematica ha fatto immediatamente pensare che il gruppo 245-247 fosse stato composto nello stesso periodo del 547-548, dunque intorno al 1400. Nepaulsingh, osservando una progressiva e sempre più approfondita ricerca nei confronti della natura della Fortuna ed un allontanamento dal modello italiano, indica 245 e 247 come cronologicamente successivi a 548, in un trittico risalente al primissimo Quattrocento, anche se non è da escludere che per la produzione del ciclo 245-247 si tratti di epoca successiva. A tal proposito scrive il critico che «Puede ser que Imperial los compusiera alrededor de 1405, cuando con razón se preocupaba de Fortuna; pero también es posible que fueran compuestos en la misma época de I (548), o sea, alrededor de 1400»<sup>609</sup>.

Rispetto alla prima *respuesta*, questo secondo gruppo, infatti, ospita una poesia più matura, ragionata e disillusa, sempre più lontana dal modello dantesco di Fortuna come serva di Dio, e questo fa protendere verso una datazione posteriore. Imperial si rivolge fin dalla strofa iniziale a Fortuna. Come in 548, anche in 245 il genovese parla dell'arbitrarietà della Fortuna. Questa volta, però, il tono è decisamente più duro, e la Fortuna -che nella risposta precedente era già una forza cieca che non guardava a nulla, neanche al rango sociale<sup>610</sup>- qui sembra superiore alla Natura stessa. Nepaulsingh riconosce che tra 548 e 246 ci siano alcune differenze nette: a) In 548 il protagonista, nel

<sup>609</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. XIII.

<sup>610</sup> CB 548: 15

verso 1, preferisce che Fortuna continui a girare la sua ruota, mentre in 245 si chiede esplicitamente a Fortuna che cessi di girarla; b) Fortuna e Natura hanno responsabilità ben diverse: Fortuna, che dà e toglie i beni come meglio crede e può annullare l'opera di Natura, agisce «syn razón», «syn mesura», «syn rrazón enfortunada»; Natura, invece, elargisce i suoi doni con misura, affinché corrispondano a chi li merita<sup>611</sup>.

A livello formale, osserva ancora Nepaulsingh, la struttura delle strofe è armonica:

Ocho de las nueve estrofas son divididas cada una en tres partes desiguales por dos pausas grandes; esta desigualdad concuerda con el tema de la inestabilidad de Fortuna y recuerda la estructura caótica de las estrofas de la pregunta 554 de Fernán Pérez de Guzmán, según pone de manifiesto el hecho de que ésta es la única estrofa que no se divide en tres partes desiguales: fluye suavemente en una oración completa sin pausas grandes y conforme a la idea expresada en ella: “rrodarías con mesura”<sup>612</sup>.

Nella conclusione del componimento, il genovese cita Dante, dicendo che non comprende il perché del suo biasimo nei confronti della dura Natura. Rivolgendosi a Fortuna, le chiede come ottenere ciò per il quale si combatte, allontanandosi sempre più dall'immagine di Fortuna come ministra di Dio. Nel canto VII dell'*Inferno* Dante definisce la Fortuna come una ministra di Dio, che distribuisce sulla terra la ricchezza a uomini e nazioni. Quando Imperial dice «E maguer que te alabe / e escuse en su estilo / Dante, que tanto bien sabe [...]» (vv. 65-67), sta alludendo direttamente, attraverso la parola «alabe», ai versi 91-93 del modello italiano, citati precedentemente. Imperial rifiuta il concetto di Dante, basato su Sant'Agostino, che afferma che Fortuna esercita la volontà di Dio. Osserva Garrigós Llorens che

Dante alababa a la Fortuna llamándola «lieta» y «beata», adjetivos que Imperial no comparte a la hora de calificarla. Para Dante, no se trata de una divinidad caprichosa y cruel (sinónimos que utilizará Imperial para referirse a ella), sino de una inteligencia angelical colocada más allá de las capacidades interpretativas de los mortales. Imperial se muestra desconcertado ante el juicio favorable que tiene Dante de la Fortuna. Y tampoco entiende las razones que el dominico fray Alonso de la Monja le da para mitigar sus cuitas o calmar sus inquietudes. Fray Alonso expone sus opiniones, a través del fingimiento de que es la propia Fortuna la que habla<sup>613</sup>.

In risposta alla esplicita domanda di Imperial, interviene Fray Alfonso, membro del convento sivigliano di San Pablo, del quale non si sa molto. Nel *Cancionero* il religioso prende la parola in sole due occasioni (246 e 282), entrambe le volte perché chiamato a chiarire dubbi su temi religiosi: nel primo caso si tratta del rapporto tra Natura,

---

<sup>611</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 9.

<sup>612</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>613</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., pp. 72-73.

Fortuna e Dio; nel secondo, del concetto di Trinità. Questo fa pensare che il religioso fosse considerato al tempo un'autorità con la quale confrontarsi su questioni oscure della vita e della natura terrena e celeste. Da osservare, però, che se nel caso del ciclo *pregunta-respuesta* 281-282 Manuel de Lando –autore della domanda- rimane soddisfatto della risposta, in questo secondo caso seguirà una *replicación* di Imperial. Tra il primo ed il secondo intervento di Fray Alfonso, inoltre, si osserva una significativa variazione di tono e di espressione: se in 246 il religioso non si espone in prima persona assumendo, invece, le sembianze di Fortuna e rivolgendosi con registro informale ad Imperial, nel secondo il carattere è decisamente formale, sia da parte di Farrán Manuel de Lando -che si rivolge a lui come «Maestro esçelente, sotil graduado en altas çiençias, jurista discreto»<sup>614</sup>, sia da parte dello stesso Fray Alfonso che, seguendo il topico della falsa modestia, esalta l'interlocutore sminuendo anche le sue conoscenze a riguardo del tema<sup>615</sup>.

Tornando alla risposta ad Imperial, immedesimandosi in Fortuna Fray Alfonso de la Monja dice al poeta genovese che la sua inquietudine è una questione assai antica, «ca David e Boecio, e aun Jeremías, / tañeron trompas a las orejas mías / con esta querella e aqueste sermón», mentre nella terza strofa torna il topico della ruota della fortuna e del suo movimento instabile, continuo ed impercettibile. Nella quinta strofa il religioso, per giustificare la azioni di Fortuna, si riferisce nuovamente all'autorità Boezio, dicendo che questa si limita ad imitare la Natura nei suoi mutamenti quotidiani, mentre il suo valore arbitrario è dichiarato apertamente alla fine della settima strofa: Fortuna è Dio e, poiché dobbiamo accettare i giusti disegni di Dio<sup>616</sup>, non possiamo non fare altrettanto con della Fortuna<sup>617</sup>. Le prime otto strofe servono in realtà da preparazione alla risposta vera e propria del religioso, confinata alla nona ed ultima, dove a parlare è ancora la Fortuna, che riprende la parola «filo» utilizzata già da Imperial nel verso 69 del componimento precedente. La risposta di Fray Alfonso, però, non aiuta Imperial che, sempre più perplesso e con tono quasi sconcertato, ribatte con versi intensi che contengono neanche troppo celate accuse di eresie.

---

<sup>614</sup> CB 281: 1-2.

<sup>615</sup> CB 281: 1-8: «Señor e amigo, cavallero onrado, / graçias muchas por ser de vos eieto / que respondiessse al vuestro decreto / que con alto saber me fue preguntado; / e yo non me siento por tan grant letrado / que satisfaga vuestra dignidat, / mas con la flaqueza de mi poquedat / diré, si pudiere, a ello de grado».

<sup>616</sup> CB 246: 60: «Él da a cada uno lo que le meresçe».

<sup>617</sup> CB 246: 50-55: «Sant Pablo Apóstol con quanto sabía / non sopo otra cosa aquí declarar; / el dedo en la boca, pensó de cuidar: / ¡O altitudo Dei! ¡grant sabiduría! / son mucho incomprehensibiliçia / los tus secretos e la tu judiçia, / que entender ninguno non podría». Lettera ai romani XI, 33.

Non presente nel successivo ciclo di *preguntas y respuestas* dedicato alla Estrella Diana, il tema dell'instabilità della Fortuna verrà affrontato anche nel componimento 240 «Grant sosiego e mansedumbre» -poesia dedicata alla figura di Angelina de Gracia, dove Imperial suggerisce che la donna, proveniente da una nobile stirpe, abbia vissuto un radicale capovolgimento, dovuto, ancora una volta, ai capricci della dea- e nel 237 «Cativa, muy triste e desaventurada», dei quali si parlerà più avanti. E Fortuna si ripropone anche nella poesia dedicata a Isabel González «El dios de amor, el su alto imperio» (CB 238) dove tornerà protagonista, trasformandosi, in questa occasione, in voce narrante, pronta a riconoscere, oltre alla bellezza della donna, anche l'importanza della poetría e gaya çiençia, alle quali si rivolge amorevolmente («¡Oh, tú, poetría e gaya çiençia! / ¡Oh, dezir rímico ingenioso! / ¡Oh, tú, rectórica e pulcra 'loquencia / e suavidad en gesto graçioso! / ¡Oh, ayuntamiento compendioso! / pues que vos plogo reinar en aquésta, / assí, a Dios graçias, con fe manifiesta, / rindo por ende al Miraculoso» vv. 25-32).

Imperial implorerà, invece, Fortuna nel suo celebre *decir* 226, nel quale celebra la nascita di Juan II; in questa occasione convoca i sette pianteti e la Fortuna stessa che su di loro governa, pregandola di voler che i doni elargiti all'infante dalle luci possano essergli garantiti («Vuestra influencia sin mí non val' cosa, / ca yo en el mundo só más provechosa / e muy más amada que vos todas siete, / ca lo que a alguno se da o promete / non le aprovecha si d'él só enojosa» vv. 332-336).

Il tema della fortuna lascia poi spazio ad una riflessione diversa che, ancora in un ciclo di *preguntas y respuestas* nel quale Imperial, tuttavia, interviene una sola volta, avrà come oggetto di riflessione in ruolo di Dio ed il valore del libero arbitrio.

#### **4.2.2 La figura di Dio: «Vuestra llaga, amigo, es incurable»**

Il problema del ruolo di Dio nella vita umana ha frequentemente interessato i letterati e i pensatori, compreso Imperial, che si inserisce in un ciclo di *preguntas y respuestas* iniziato da Ferrant Sánchez de Calavera, nel componimento che oggi occupa la posizione 517 del CB; qui il poeta rivolge i suoi dubbi a Pero López de Ayala e ad altri saggi della sua epoca, originando una discussione che conta dieci opere un totale di dieci opere. La domanda affronta i problemi teologici che, secondo Puigvert Ocal, provengono dalla fede ebraica di Calavera: «el enfoque y el tratamiento que Calavera hace de estos

temas, especialmente la formulación de preguntas a sus contrincantes, revelan una clara inquietud de espíritu y una indudable herencia judía»<sup>618</sup>. A detta del stesso poeta, l'interlocutore era Pero López de Ayala («Señor Pero López, la gran sequedat», v. 1), ma Baena ci anticipa che saranno anche altri poeti a partecipare al dibattito («la qual pregunta fizo él generalmente a Pero López de Ayala el Viejo e a otros muchos grandes sabios letrados d'este reigno», rubrica). Calavera utilizza un lessico ricercato, offrendo un ritmo lento che si confà all'importanza del tema trattato. Nella prima strofa denuncia chiaramente la sua preoccupazione: «só tormentado de grave dolencia, / ca tengo una llaga en mi corazón» (vv. 5-6). Nella seconda e terza strofa il poeta dichiara di non comprendere come Dio possa permettere che alcuni uomini soffrano e che vadano all'inferno, arrivando a dire, nella quinta, «que Dios es causa e ocasión de mal, / pues sabe tal omne que será perdido, / e fázelo e quiere que sea nascido / para pena e cuita cruel, desigual» (vv. 37-40).

Nell'ottava strofa il dubbio di Calavera viene risolto dal religioso «de muy santa vida» (v. 57) che cercano di curare la piaga dell'uomo «diciendo por cierto que no es cordura / a ningunt omne, por abto que sea, / escodriñar tal dubda, salvante que crea / muy llanamente la Santa Escritura» (vv. 61-64), assicurando «ca lo que Dios faze siempre es bien fecho, / tentar sus secretos diz' que erramos» (vv. 65-66). Ma questi «ungüentos» non sono altro che palliativi non sufficienti a sciogliere i dubbi; e per questo Calavera, nella strofa tredicesima, si rivolge a López de Ayala, affinché possa aiutarlo a far chiarezza sulla questione che, in realtà, affligge anche altri nobili e saggi («que muy grandes sabios e nobles señores / dessean de ver la vuestra respuesta» vv. 107-108). Nonostante le incertezze e il disorientamento, nella ultima strofa il poeta chiarisce che la sua intenzione non è quella di mettere in dubbio la figura di Dio né insinuare dubbi nelle altre persone, ma discutere del tema («que mi entinçión es querer disputar, / mas non poner en dubda nin fazer errar». vv. 114- 115); cosa che accadrà nei sei componimenti successivi, tra i quali figura la risposta di Francisco Imperial.

Il genovese in questa sua risposta (CB 520) presenta un poemetto di sei strofe composte ciascuna da sette versi con una rima –ABBACCA- che non dialoga stilisticamente con la poesia di Calavera. Come osserva Nepaulsingh, infatti, «aunque este poema es una respuesta, contiene todos los detalles en sí, sin referencia a la

---

<sup>618</sup> Alicia PUIGVERT OCAL, *Perfil lingüístico y literario de Ferrant Sánchez de Calavera*, in «Dicenda. Cuadernos de filología hispánica», VIII, 1989, pp. 135-160, in particolare p. 137.

pregunta»<sup>619</sup>. È possibile dividere il poemetto in tre parti di due strofe ciascuna, dove nella prima si espone il problema, nella seconda la preoccupazione di Calavera e nella terza di cerca di dimostrare che la soluzione proposta è l'unica possibile<sup>620</sup>. La poesia inizia con un riferimento ad una ferita che è causa del dolore di Calavera, per la quale Imperial crede non ci sia alcuna guarigione possibile («vuestra llaga, amigo, es incurable» v. 1), trattandosi di un argomento profondo e oscuro («tanto es profunda, tanto es oscura» v. 3), che diventa imperscrutabile («que la nuestra vista no es bastable» v. 4) e inaccessibile anche alla parola («segunt Dante, trasumanar / podría lengua por bien que fable» (vv. 6-7). Imperial cita il suo modello, riferendo di un verbo particolare che rappresenta un neologismo del fiorentino utilizzato nel primo canto del Paradiso: «transumanar» (*Pd.* I, 70-71: «Trasumanar significar *per verba* / non si poria [...]); con queste parole il poeta italiano vuol trasmettere il concetto che l'esperienza di superare i confini dell'umano non si potrebbe dire a parole, e lo stesso intento è quello del genovese.

Con queste parole Imperial vuol dire a Calavera che sarà molto difficile poter parlare di un tema così profondo, sostenendo che questa preoccupazione deriva dal pensiero che Dio agì, agisce ed agirà nel tempo («e tener que Dios fizo e faze e farà», v. 12) sebbene, rispettando il credo agostiniano dominante in epoca medievale, Dio esiste fuori dal tempo («que a Dios non ha tiempo, este es el velo», v. 15). Osserva ancora Nepaulsingh che « Imperial emplea en este poema, como en otros, tres tipos de autoridades para persuadir al adversario: «vertatz» histórica, «vertatz» literaria y «vertatz» teológica. La belleza artística del poema se basa en la manera en que aplica estas autoridades»<sup>621</sup>.

I riferimenti al «Bautista / [...] cubierto de pelo» (vv. 17-18) provengono dal Vangelo di Matteo (3, 4): «Giovanni portava un vestito di peli di cammello e una cintura di pelle attorno ai fianchi; il suo cibo erano locuste e miele selvatico», che si ricollegano al verso 19 («Major non surrexit») nelle parole di San Matteo «Amen dico vobis, non surrexit inter natos mulierum major Joanne Baptista; qui autem menor est in regno caelorum major Joanne Baptista» (11, 11), mentre nel verso 20 («sed nobis aspexit») si leggono le parole dei Salmi «Quia prospexit de excelso sancto suo; Dominus de caelo in terram aspexit» (101, 20).

---

<sup>619</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 134.

<sup>620</sup> *Ibidem*.

<sup>621</sup> *Ibidem*.

I primi versi della quinta strofa («Si assí non fuera, fuera menguado en nos alvedrío e en Dios justícia dar por mal pena e por bien leticia» vv. 29-31) riproducono quelli del Purgatorio (*Pg.* XVI, 70-72: «Se così fosse, in voi fora distrutto / libero arbitrio, e non fora giustizia / per ben letizia, e per male aver lutto»). In questi versi Imperial, seguendo ancora il modello, vuole trasmettere l'idea che, se non esistesse il libero arbitrio e le cose fossero predeterminate –come suggeriva Calavera–, non sarebbe giusto ottenere come premio la felicità per aver mantenuto una buona condotta, né una sofferenza nel caso contrario e, dunque, Dio sarebbe ingiusto.

Nelle parole di Imperial si legge un riferimento politico che potrebbe aiutare la definizione cronologica del componimento. Negli ultimi versi della quinta strofa, infatti, il poeta nomina il re di Castiglia, Enrique III («e, si el sumo bien está ordenado, reserva alguno non es maravilla, que assí fazer puede al Rey de Castilla, sin vos ofender a mí muy honrado» vv. 32-35). Osserva Nepaulsingh nella sua introduzione che questi versi conterrebbero una nuova critica verso il sovrano:

Todos los editores ponen punto después de «honrado», pero queda claro que Imperial no quería ningún signo de puntuación, puesto que las primeras palabras de la próxima estrofa deben ser entendidas, o con «honrado», o con la construcción en el último verso: «o assí fazer puede el Rrey de Castilla a mí muy honrado / pero protestando» o «pero protestando [...] / e concluyendo assí vos rrespondo» [...]. Imperial protestaba contra el nombramiento de Alonso Enríquez como almirante de Castilla el día 4 de abril de 1405<sup>622</sup>.

Imperial nomina infine Beatrice («sea corregido por Beatriz santa» v. 37) confermando –semmai ce ne fosse stato bisogno– la sua vicinanza al modello; nei versi successivi («ca, si nuestra razón oviera abondo / de trascorrer la infinita vía» vv. 39-40) si rifà ancora alla lezione di Dante (*Pg.* III, 34-35: «Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via»), evidenziando così che è impossibile conoscere il mistero della Santa Trinità («de la infinita vía» v. 40), e se fosse così non sarebbe stato necessario che la Vergine Maria desse alla luce Cristo («menester non fuera parir María», v. 41) –in un verso che compare ancora nel Purgatorio de donde Imperial lo ha traducidato literalmente (*Pg.* III, 39: «mestier non era partorir Maria»).

Dunque Imperial ricorre ripetutamente alle parole del suo modello entrando all'interno di un dibattito che ha come argomento principale quello del disegno divino, imperscrutabile e oscuro. Dopo essersi dedicato al tema della Fortuna e del suo rapporto con Dio, la risposta autonoma di Imperial –in un ciclo che riprende alcuni termini

---

<sup>622</sup> *Ivi*, p. XXIII.



utilizzati nei componimenti già presentati, come il concetto portante di «llaga incurable» della domanda di *Fernán Pérez de Guzmán* (547) alla quale, nelle parole di Imperial, è inutile «ponerle unguentos» (548), o come ancora il tema della Trinità, già presente nel ciclo di preguntas y respuestas con Fray Alfonso de la Monja (245-247)- pare collocarsi tra i primi componimenti di Imperial, sebbene sia evidentemente complesso stabilire una certa datazione delle opere del genovese. Questo potrebbe, comunque, configurarsi come il primo esempio di traduzione di versi di Dante nell'opera spagnola.

#### 4.2.3 L'amore nel ciclo di *respuestas y replicaciones* alla Estrella Diana

Il tema della Fortuna, protagonista assoluto del primo trittico poetico e presente, come si è visto, anche in altri componimenti, lascia subito spazio al ciclo di *preguntas y replicaciones* dedicato alla Estrella Diana, nel quale l'impostazione cambia completamente e dove Imperial dà inconsapevolmente il via ad un profondo dibattito, nel quale l'argomento diventa quello della poesia amorosa in sè. A differenza delle *respuestas* a carattere dottrinale e teologico praticate da Imperial nei primi due poemetti presentati, non vogliono trasmettere insegnamenti o esortazioni morali. In questo senso le risposte –che in realtà, ancora una volta, non sono realmente tali, poiché non vengono precedute da reali domande- possono essere considerate spontanee, e le risposte, parodiche.

Quello che viene a conformarsi è un disegno più articolato del tipo A·B·A·C·A·D·E, dove si osserva un'attiva e cruciale partecipazione di Imperial. Il ciclo 231-236 si presenta così:

- I) Francisco Imperial (CB 231) «No fue por cierto mi carrera vana...»  
 ➔ Il genovese, attraverso quattro ottave di *arte mayor* descrive il suo incontro con la Estrella Diana, ne elenca le virtù e la loda
- II) Ferrán Pérez de Guzmán (CB 232) «A la veces pierde e cuida que gana...»  
 ➔ L'autore, in un componimento formato ancora una volta da quattro ottave e che rispecchia lo stesso schema rimico del precedente, attacca Imperial
- III) Francisco Imperial (CB 232 bis) «Voluntad sin orden fue, non sana...»  
 ➔ Questi prende la parola difendendosi in un componimento di cinque ottave

- IV) Diego Martínez de Medina (CB 233) «Muy emperial e de grand uffana...»  
➔ Interviene Diego Martínez de Medina, con quattro strofe nelle quali attacca Imperial

Ha inizio un torneo dinnanzi al tribunale di Amore

- V) Francisco Imperial (CB 234) «Ante la muy alta corte...»  
➔ Imperial propone undici strofe di sette ottosillabi.
- VI) Diego Martínez de Medina (CB 235) «Pues la gloria mundana»  
➔ Interviene Martínez de Medina con una composizione di otto strofe di otto ottosillabi

Infine nella contesa interviene un arbitro

- VII) Alfonso Vidal (CB 236) «En un pleito que es pendiente»  
➔ Alfonso Vidal, en nombre de Amor, interviene por último, y como juez. con ocho estrofas de siete octosílabos, concede a Imperial el triunfo (236).

A partire dagli imprescindibili studi di Lapesa e Casaldüero<sup>623</sup>, è chiaro che, nel suo primo componimento, Imperial ripercorre fedelmente i *topoi* letterari del Dolce Stil Novo. Si tratta di una poesia amorosa particolare, che pare unire le due tradizioni mediterranee: quella italiana e quella francese. In effetti il titolo dietro al quale si cela l'identità dell'amore di Imperial è un *nomen loquens* che fa riferimento al Nord, area nella quale, rispetto alla Castiglia, si trovano sia la Francia sia l'Italia. A tal proposito Casaldüero osserva come la vicinanza tra Imperial e la tradizione provenzale sia stata evidenziata per la prima volta da Robert Kaltenbacher -seguito da Luquiens<sup>624</sup>, Post<sup>625</sup> e Lida de Malkiel<sup>626</sup>-, il quale ha individuato un parallelo tra i versi del genovese e l'opera *Paris et Vienne*, all'interno della quale, riferendosi al nome della madre dell'eroina, si legge: «et

---

<sup>623</sup> Lo studio che più profondamente si è occupato del ciclo poetico è Joaquín GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del dulce stil nuovo*, in «Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica», VI, 1987, pp. 123-145.

<sup>624</sup> Frederick Bliss LUQUIENS, *The Roman de la Rose and medieval Castilian Literature*, in «Romanische Forschungen», XX, 1907, p. 2984

<sup>625</sup> Chandler R. POST, *Medieval Spanish Allegory*, Harvard, pp. 154 e 167.

<sup>626</sup> María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Un decir más de Francisco Imperial: Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», I, 1947, pp. 170-175, in particolare pp. 171-172.

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>627</sup>.

Tuttavia secondo Nepaulsingh la figura della Estrella Diana è una «invención astronómica» che non si può spiegare facendo riferimento al testo francese *Paris et Vienne* o al sonetto di Guinizelli, ma stabilendo piuttosto un parallelismo con la Vergine Maria:

Imperial intentó establecer una relación entre Estrella Diana y el parto, como indican las referencias al ángel Gabriel y a la Anunciación en IV (231) y V (232 bis). La diosa Diana se llama «Lucina» y parte de sus responsabilidades como diosa de la Luna era ayudar a las mujeres en el parto. La Virgen María tenía una responsabilidad semejante, y se llamaba en este contexto «Lucina dolentibus». En el nivel anagógico, entonces, Estrella Diana se refiere a la Virgen María, «Lucina dolentibus, stella maris». La autoridad bíblica para esta comparación procede de los Hechos 19, 24-25, donde se discute la diosa Diana<sup>628</sup>.

È comunque decisamente probabile che, conclude Casaldüero,

Presenta, pues, Imperial su experiencia amorosa dentro de la tradición «stilnovista», busca alegorizar como Dante alegoriza en su Comedia, y hacer así de su experiencia y de su dama, una alegoría que explique lo transcendental de su trabajo y la nobleza que ese trabajo imparte a los que lo practican, como él, con sabiduría y con pericia<sup>629</sup>.

A fornire in poche righe una perfetta descrizione del primo *decir* del ciclo è Lida de Malkiel, che parla di:

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>630</sup>.

Nella prima strofa, spiega Casaldüero, si affronta il tema della patria, nella seconda e nella terza si fa riferimento alle qualità della dama e nella quarta si allude alla famiglia, sebbene lo si faccia in forma metaforica ed indiretta. La composizione ruota intorno al tema della perfezione della donna, appoggiandosi su quattro motivi separati, ognuno presentato in una strofa: lo scenario reale, il giardino metaforico, il *callen poetas* ed il riferimento alle autorità<sup>631</sup>.

---

<sup>627</sup> Robert KALTENBACHER, *Der Altfranzösische Roman Paris et Vienne*, Erlangen, Junge, 1909, p. 46.

<sup>628</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. XCIX.

<sup>629</sup> GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit., p. 134.

<sup>630</sup> LIDA DE MALKIEL, *Un decir más...*, cit.

<sup>631</sup> CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit., p. 125.

Ricorrendo alla descrizione di uno scenario reale nel quale si produce l'incontro con la sua amata, l'autore ci fornisce dettagli temporali che aiutano il lettore a collocarsi nello spazio e nel tempo, sebbene non sia del tutto accertabile l'anno: siamo a maggio, a Siviglia, appena dopo il ponte del Guadalquivir, nel quartiere di Triana, lungo la sponda del fiume, in occasione dei festeggiamenti per Sant'Anna. In questo *locus amoenus* borghese -dove sono presenti l'acqua, l'aria fresca garantita dalla presenza del fiume e il nuovo scenario cittadino che sostituisce il più classico prato fiorito- avviene l'incontro con la bella Estrella Diana, la donna amata da Imperial, portatrice di luce e di vita. Ed il poeta mette a confronto la bellezza di questa donna con la luminosità e perfezione della stella che annuncia l'arrivo del nuovo giorno; non un giorno qualunque, ma, simbolicamente, un giorno del mese mariano.

Fin dal verso iniziale, questo breve poema ha dato origine ad una lunga diatriba filologica riguardo alla trascrizione ed al significato della parola «carreta» che nel testo, rispettando l'edizione di Dutton-Cuenca, si legge come «carrera». Da un lato Nepaulsingh, mantenendo le lettere del manoscritto:

[Imperial] en las primeras estrofas se compara con el famoso Lanzarote cuando alude al poema *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes con la palabra «carreta». En el *Chevalier de la charrette* la carreta a la cual sube Lanzarote para rescatar a Ginebra es un símbolo de la humildad extremada. Para rescatar a Ginebra tenía que atravesar un puente del espesor de una espada (compárese «puente» en el verso 2), pero una vez rescatada, no se lo agradeció inmediatamente, no porque le considerase humillado por haber viajado en carreta, sino porque había vacilado antes de subir. Esto es el significado de «por cierto» en el primer verso de Imperial: que no cabía duda de que la carreta no estaba vacía, o sea que el protagonista no vaciló de ningún modo antes de aceptar la forma más baja de humillación rumbo a un encuentro con la Estrella Diana<sup>632</sup>

e, più avanti, aggiunge

la palabra «carreta», que los editores han leído mal, poniendo «carrera», alude no sólo a Lanzarote, como se explica en las notas IV (231), sino también al carro triunfal que describe Dante en *Purgatorio*, 29: 107, 151 y en 30: 9, 60, 101. De modo que, en parte, Imperial basa su visión de Estrella Diana en la visión dantesca de Beatriz. La referencia a la Anunciación en los versos 15, 16 de Imperial («propio me paresçe al que dixo, 'ave', / quando enbiado fue del parayss») está basada, entonces, en la versión dantesca del mismo suceso en *Purg.*, 29: 85-87: «Tutti cantavan: 'Benedicta tue / nelle figlie d'Adamo, e benedette / sieno in eterno le bellezze tue!»<sup>633</sup>.

Seguendo il ragionamento del critico, dunque, la traduzione potrebbe essere «Non fu di sicuro il mio carretto vuoto». Dall'altro Giovanni Caravaggi, nei suoi articoli del

---

<sup>632</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 20.

<sup>633</sup> *Ivi*, p. LXXI.

1987 e del 2001, ha proposto soluzioni alternative, meno macchinose. Nella sua opinione, infatti:

«carreta» è una imprecisione del copista, e «non può non stupire [...] l'ostinazione con cui il Nepaulsingh mantiene un evidente errore del *Cancionero de Baena* proprio nell'esordio della prima lirica del ciclo "Non fue por por cierto mi carrera vana..." [...]; egli accetta la lezione curiosa, "carreta vana", quasi se fosse una lectio difficilior e non invece una cacografia spiegabile senza eccessive difficoltà [...]»<sup>634</sup>.

Per Caravaggi, comunque,

[...] e sarà da rifiutare la vaneggiante lettura di Colbert I. Nepaulsingh, che tentava di giustificare un evidente errore del manoscritto (uno dei tanti), "carreta" per "carrera", mediante curiose divagazioni su presunti rapporti intertestuali con *Le chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes<sup>635</sup>.

L'italiano, d'accordo con Azáceta, Dutton e González Cuenca, afferma che non c'è bisogno di ricorrere a tanta immaginazione per trovare significati così forzati, volti a giustificare una lettura. Il significato di «carrera», dice, si scopre gradualmente; l'autore ricorrerebbe in questa occasione ad un proverbio già presente nella *Historia Troyana*, rielaborato dall'Arcipreste de Hita, e registrato nel *Vocabulario de Refranes* da Gonzalo Correas: «Ama a quien no te ama [...] / andarás carrera vana»<sup>636</sup>. Il fatto che la «carrera» del poeta non sia stata vana viene confermato nella strofa successiva, nella quale la giovane sivigliana concede al suo ammiratore il sorriso angelicale tipico dello stilnovo.

Descritto l'ambiente, la seconda strofa racconta le caratteristiche dell'incontro e la ricompensa riservata al poeta, il cui amore è corrisposto. L'impronta italiana si vede chiaramente anche nelle parole «rossa novela de oliente jardín», che ricordano i versi di Cavalcanti, «Fresca rosa novella, / piacente primavera», e di Lapo Gianni, «Questa rosa novella / che far piacer sua gaia giovinezza». Se da un lato la tradizione della poesia amorosa è decisamente visibile e passa attraverso le caratteristiche del genere come l'incontro (v. 3), il ricorso ad una *senhal* che celi la reale identità della Estrella Diana (v. 5), la ricompensa (vv. 9- 13-14), il riferimento all'amore come elemento divino (v. 15) e la presenza degli elementi della cortesia e del servizio feudale (vv. 20-21-27); l'ambientazione spagnola a Siviglia e la natura del servizio dell'amante sono elementi

---

<sup>634</sup> CARAVAGGI, *Francisco Imperial...*, cit., p. 161.

<sup>635</sup> Giovanni CARAVAGGI, *Appunti sulla tradizione testuale di Francisco Imperial*, in *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, N. HENRARD et alii (edd.), Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 109-119, in particolare p. 111.

<sup>636</sup> *Historia Troiana*, Ramón MENÉNDEZ PIDAL (ed.), Madrid, RFE, 1934, p. 34; *Libro de Buen Amor*, c. 106; Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Louis COMBET (ed.), Madrid, 2000, p. 74b.

nuovi introdotti da Imperial, legati alla tradizione attraverso la comparazione ed l'allusione: l'ambiente spagnolo descritto nella prima strofa è vincolato con la seconda strofa non solo al *locus amoenus* letterario (vv. 10-11: «oliente jardín / e de verde prado»), ma addirittura al Paradiso (v. 16).

Nonostante Imperial avesse ben presente gli stilnovisti italiani, nel suo poema il genovese è riuscito a far convivere elementi della tradizione letteraria con altri innovativi e, come osserva anche Garrigós Llorens nel suo studio della poesia di Imperial, «estos elogios nada moderados de Imperial en su poema a la “Estrella Diana” pudieron parecer provocadores en un contexto social condicionado por rígidas convenciones feudales»<sup>637</sup>. In effetti i poeti castigliani non erano così abituati alle opere italiane e stilnoviste, il che suscitò una pronta reazione al componimento, nelle parole di Fernán Pérez de Guzmán.

Come anticipa Baena nella rubrica, il poema di Pérez de Guzmán segue la stessa forma strofica e metrica del precedente *decir*, riprendendone il tema, con l'intento di controbattere a quanto detto da Imperial. Per questa ragione l'autore si concentra sull'errore che il genovese commette. Il poeta abbandona completamente le immagini poetiche del precedente componimento, che lasceranno invece spazio a considerazioni morali e illustri esempi attraverso i quali si cerca di indurre Imperial a pentirsi.

Seguendo ancora gli studi di Casaldüero sul ciclo poetico, nella prima strofa troviamo un abbandono dello scenario reale, sostituito dal motivo del «hablar demasiado». Pérez de Guzmán avverte il lettore sull'importanza del parlare con moderazione, facendo sfoggio di una scrittura proverbiale e segnalando così il primo errore di Imperial: «A las vezes pierde e cuida que gana / quien buen callar troca por mucho dezir» (vv. 1-2). Guzmán non apprezza affatto i contenuti poetici di Imperial che, sottolinea, «loa infintoso» (v. 4); dietro a queste parole si cela l'accusa di lodare la donna in modo ingannevole, non veritiero. Ma la massima incomprensione delle parole del genovese Guzmán la dimostra confondendo «Estrella Diana» con la dea della castità, mal interpretando le sue parole: «Mas con la deessa que castidat guía / non fue por cierto egualança llana» (vv. 7-8).

Nella seconda strofa si trova il tema della forza dell'amore, che può rendere ciechi. Infatti solo la perdita della vista giustificerebbe le parole di Imperial. Il paragone tra la donna e l'arcangelo assume toni blasfemici secondo Guzmán<sup>638</sup>, e per questa ragione è

---

<sup>637</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 98.

<sup>638</sup> «El que poco vee o ha turbado el viso / [...] / a queste que assí desonró el serafín, / Amor lo çegó, sin dubda lo priso» (vv. 9-12).

bene che si penta, confessi e non commetta più lo stesso peccato<sup>639</sup>. Come nel componimento di Imperial, in corrispondenza semantica, nella terza strofa del *decir* troviamo anche il motivo del «callen poetas», con riferimenti al *locus amoenus* proposto da Imperial. I peccati del genovese, infatti, non sarebbero solo morali ma riguarderebbero anche l'aver fatto tacere le autorità<sup>640</sup> e per aver paragonato la donna ai fiori<sup>641</sup>. Guzmán dimostra di non apprezzare affatto la donna angelicata stilnovista e, anzi, si rivolge a lei come «muger baxa e de pobre semblante» (v. 19), negando la bellezza della Estrella Diana. Commentando il brano, Garrigós Llorens scrive che «al referirse a ella como una mujer de «baxa» condición demuestra que no ha entendido la última estrofa del poema de Imperial, eliminando de esta forma el carácter prodigioso que el poeta genovés había atribuido a su dama»<sup>642</sup>. Infine la quarta ed ultima strofa fa riferimento, come accade nel poema di Imperial, ad illustri donne del passato. Guzmán cita Ariadna, che diventa il pretesto per portare il dibattito dinnanzi al tribunale di Amore<sup>643</sup> e Deianira<sup>644</sup>, sebbene non sia chiaro il perché della scelta di queste due eroine. Decisamente evidente fin dalla prima strofa del *decir*, invece, è il tono duro che Guzmán riserva ad Imperial.

Secondo il manoscritto che conserviamo, le cinque strofe successive sarebbero continuazione di queste ma, come ha ampiamente dimostrato Lida de Malkiel<sup>645</sup>, si tratta di un evidente errore del copista. Nella sua risposta Francisco Imperial non si fa impressionare dal tono accusatorio di Pérez de Guzmán, e risponde, dando nuova vita al dibattito poetico. Con un tono che non abbandona mai il rispetto per l'interlocutore, il genovese allontana le accuse mosse dal suo interlocutore affermando che l'errore del suo avversario sta nel volerlo condannare in assenza del giudizio<sup>646</sup>. Scrive Nepaulsingh nel suo commento al testo che «la base de la respuesta está expresada clara y arrogantemente en la primera parte del poema»<sup>647</sup>, nelle prime due strofe. Infatti nella seconda Imperial sorride con ironia al suo interlocutore, in riferimento al tema della cecità che, più che

<sup>639</sup> «D'aqueste pecado que yo aquí deviso / es menester que sus manos lave / o ponga en su boca tan secreta llave / que no diga cosa de que sea repiso» (vv. 13- 16).

<sup>640</sup> «O que silencio tengan aquestos doctores» (v. 17).

<sup>641</sup> «mas el que igualó a las lindas flores» (v. 21).

<sup>642</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 101.

<sup>643</sup> «denunçie querella ante el dios del amor / la noble Adriana, que fue injurada» (vv. 27-28).

<sup>644</sup> «non menos Daimira se siente ofensada, / que entiende por Ércules vençer toda cosa» (vv. 29-30).

<sup>645</sup> LIDA DE MALKIEL, *Un decir más...*, cit.

<sup>646</sup> «Voluntat sin orden fu e non sana / pronunçiar sentençia e querer difinir, / sin ver el proçesso nin ver concluir / nin ver las provanças qu'el derecho esplana» (vv. 1-4).

<sup>647</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 24.

interessare lui, sembra colpire Guzmán, incapace di decifrare l'allegoria che si nasconde nei suoi versi; da qui il sorriso che compare sul volto del genovese<sup>648</sup>.

Il tono arrogante cresce ulteriormente nella seconda parte del poema, quando Imperial decide di far parlare una terza voce. E poiché questa terza voce deve avere l'adeguata autorità per rendere efficace la risposta, Imperial si rivolge a Dante, con il quale dialoga in uno scambio di battute amicali. Sembra questa una vera difesa del genere amoroso dantesco, nel quale si chiede al fiorentino di illuminare la poesia e la mente dei castigliani, non pronti ad accogliere appieno i principi stilnovisti<sup>649</sup>. Colpito dall'accusa di blasfemia, Imperial chiarisce che l'immagine dell'arcangelo Gabriele gli apparve dipinta<sup>650</sup>, e stabilisce un parallelismo con l'opera di Pérez de Guzmán, utilizzando un linguaggio proverbiale come quello adoperato nel componimento precedente dall'interlocutore<sup>651</sup>. Sebbene le parole del 232 avessero evidentemente colpito Imperial, nel *decir* non si abbandona il carattere angelicale della donna.

Non è questa la prima occasione in cui Imperial risponde in modo deciso, e per questo Nepaulsingh ha osservato dei punti di contatto con la risposta a fray Alfonso de la Monja: in entrambi, scrive il critico, si assiste ad un ribaltamento degli argomenti nell'ultima strofa. Qui è lo stesso Dante a chiedere, con un linguaggio adatto di chi conosce anche la materia giuridica, che sia chiamato un giudice che stando a quanto si legge nel v. 34, è il cugino di Guzmán e padre del Marqués de Santillana, Juan Hurtado de Mendoza. «Sin embargo –scrive Nepaulsingh– el poeta quiere dar la impresión de que el juez [...] tiene más en común con el poeta»<sup>652</sup>. La risposta di Dante occuperà il resto del poema, ed il sommo poeta, guida che dovrà aiutarlo a portare la donna angelo e l'Amore stilnovista in Spagna, aiuterà il discepolo comportandosi come Virgilio nella *Commedia*, cercando di rassicurarlo: «Razón es la una, de grandes valores, / Esperança la otra, que es maestra d'ellas, / Poetría la tercera, que como çentellas» (vv. 21-23).

Sebbene l'influenza della *Commedia* sia evidente in molte parole ed immagini usate da Imperial, Casaldüero ha individuato una certa somiglianza anche con il *Convivio*<sup>653</sup>, sostenendo che il genovese nella prima strofa si sia basato nelle parole di Dante per

---

<sup>648</sup> «En dezir que mal veo, vínome sorriso» (v. 9).

<sup>649</sup> «e dixé: “Alúmbreme el buen florentín”» (v. 10).

<sup>650</sup> «Yo vi Diana e vi el cherubín, / pintado» (vv. 11-12).

<sup>651</sup> «quien pintar lo quiso / él non lo vido nin vido su viso; / pues judgar sin ver fue yerro muy grave» (vv. 13-14).

<sup>652</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 25.

<sup>653</sup> GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit., p. 132.



sciogliere l'argomentazione di Pérez de Guzmán<sup>654</sup>. In questo modo Imperial starebbe giustificando le accuse di Guzmán attribuendole indirettamente alla sua invidia. Certo è che questo è il componimento ritrovato nel quale maggiormente si difende l'opera stilnovista italiana, e più si segue il modello.

Il componimento successivo, si legge nelle parole di Baena, è di Martínez de Medina –autore sivigliano morto nel 1434, la cui opera raccolta nel *CB* si configura prevalentemente come *respuesta* a componimenti di Imperial e Fray Lope del Monte-, il che induce a pensare che Juan Hurtado de Mendoza non accolse l'invito di Imperial. La rubrica ci dice che il *decir* venne composto in risposta al primo di Imperial ma sul tema i pareri sono discordanti. In particolare Caravaggi, nei suoi imprescindibili studi dedicati alla figura di Imperial e più volte citati, avanza l'ipotesi che si tratti di una replica al 232 bis, e non al primo della serie come invece sosteneva Lida de Malkiel<sup>655</sup>. Le ragioni sulle quali si basa Caravaggi riguardano alcuni indizi interni -in particolare l'espressione «cosa sana» (v. 5) in relazione a «Voluntad [...] non sana» (v. 1) del poema di Imperial- ed il fatto che Martínez de Medina sembra voler sminuire l'autorità dantesca -«por ella calle Dante el florentín» (v. 11), contrapposto a «Alúmbreme, el buen Florentín» (v. 10) di Imperial<sup>656</sup>. In realtà, però, non sembra che Martínez de Medina abbia questo intento, anzi, il suo si configura più come un richiamo al rispetto verso il modello.

In apertura Martínez de Medina riporta il linguaggio a quello di un *debate*, anche se più che da giudice della *querella* in corso, si comporta come iniziatore di una nuova questione e come maestro di poesia, con un iniziale gioco di rimando al suo interlocutore che pare essere il solo Imperial: «Muy enperial e de grant ufana / fue vuestro proçeso e vuestro dezir» (v.1). Il poeta abbandonerà presto questo livello linguistico e stilistico per passare ad un'accusa molto dura mossa verso il genovese, colpevole non solo di non rispettare il modello, ma anche di offendere le più belle donne dell'antichità, di fronte alle quali la sua dama si degrada a semplice villana: «Pues que enfengistes menguando valía / de todas lindas por una villana» (vv. 7-8).

Nella seconda strofa il giardino metaforico e borghese di Imperial e la cecità di amore alla quale alludevano Pérez de Guzmán e, di rimando, Imperial lascia spazio al *callen poetas* già presente nel primo componimento del genovese e che occuperà anche

---

<sup>654</sup> «Voluntad 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 una ser vana» (vv. 1-3 e 7-8).

<sup>655</sup> LIDA DE MALKIEL, *Un decir más...*, cit., p. 172.

<sup>656</sup> CARAVAGGI, *Francisco Imperial...*, cit., pp. 149-168.

la terza strofa. E proprio in questa sezione centrale del componimento è contenuto l'elemento più importante del *decir*, attraverso il quale Martínez de Medina tende a dare risalto all'errore poetico di Imperial, più che a quello sociale, che porta ad una conseguente prima difesa dell'autorità fiorentina. In questa risposta il cuore poetico dei componimenti si perde, ed il nome della Estrella Diana non compare affatto. La poesia si configura dunque come una lezione sull'importanza del mondo classico, e il giudice, pur recuperando il dibattito, pare aprire una nuova questione, più che chiuderne una precedente. E in effetti Imperial non rimane indifferente.

Nella sua risposta Imperial non crea un dialogo intertestuale con i componimenti precedenti dunque, osserva Nepaulsingh, «es posible entender su poema sin referirse a los otros»<sup>657</sup>. Immediatamente balza all'occhio l'utilizzo di strofe composte da sette versi settenari<sup>658</sup>, nei quali il poeta ricorre alla strofa di *arte menor* –più agile rispetto a *arte mayor*- scegliendo, per l'allegorica presentazione degli strumenti della lotta, le *coplas mixtas* di sette versi. Osserva Casaldüero che questi versi

[...] permiten a Imperial introducir un elemento –el único en el poema– que rebasando los recursos que el amor cortés le ofrece, alude, tácitamente como en las composiciones, al sentido oculto de la estrella, a su naturaleza prodigiosa y admirable. [...] la estrofa mixta de siete versos, once veces se repite; surge entonces el setenta y siete como producto del siete por once. El número que significa, de acuerdo con una tradición antigua y conocida, la perfección de lo acabado, aparece ennobleciendo, primero, las estrofas –los siete versos que las constituyen– y después, glorificando con su presencia doble la composición entera [...] <sup>659</sup>.

In questo modo Imperial eleva il componimento e, contemporaneamente, la donna amata, attribuendole la perfezione del numero sette. Il poeta divide il componimento in due parti, dove, secondo Nepaulsingh, le quattro strofe iniziali esprimono le ragioni del conflitto, mentre le restanti sette –numero che ricorre ancora una volta- descrivono come il protagonista intende prepararsi allo scontro. In questo modo si crea un forte ambiente di climatico di ascendenza attraverso la ripetizione della parola «alto» in tre occasioni – il non utilizzarla nella terza strofa sarebbe intenzionale, poiché in questi versi si parla della possibilità di una caduta-, e l'uso di rime acute -«error», «loor», «enslaçé», «esmeré», «igualé», «desdezir», «morir», «foir», «amor» e «honor»-, in contrapposizione a quello anticlimatico della seconda parte: «Mientras el protagonista se viste de sus armas

<sup>657</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 31.

<sup>658</sup> Come si vedrà, solo nel componimento CB 521 Imperial farà ricorso a questa struttura.

<sup>659</sup> GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit. 139.

superiores, la posibilidad de ser vencido sigue disminuyendo, hasta que, en la última estrofa se admite abiertamente la superioridad de sus armas protectoras»<sup>660</sup>.

Casalduero, invece, pur individuando le due parti, crea una cesura dopo le prime tre strofe: la prima di introduzione, e la seconda, di descrizione dell'armatura del poeta, della quale la donna è la più autentica parte, quasi a voler dire che la protezione più grande è il suo amore. Le opinioni sono simili e fondano sullo stesso principio ma, considerando che è a partire dalla quarta strofa che il poeta segnala un cambio di interlocutore chiaro, passando da un «ellos» a un «vos», si riconosce come più calzante la suddivisione di Casalduero. La dicotomia tra la terza e la seconda persona plurale viene osservata anche da Nepaulsingh che la definisce come un altro espediente poetico per elevare il tono della poesia e a questo, prosegue il critico, si aggiunge il contrasto «tú y yo» fino a quando, nelle ultime tre strofe, «el elemento [...] sigue fundiéndose hasta eliminar por completo el elemento “ellos”, y al final del poema, el elemento “yo”».

Garrigós Llorens parla per questo componimento di «un desafío alegórico en toda regla» che abbandona il piano poetico fatto di *topoi* per presentare una simbolica battaglia dinnanzi al dio Amore. Imperial fonde tre temi assai cari alla letteratura dell'epoca quali le armi, le lettere e gli amori. In questo modo il corpo della donna viene scomposto ed esaltato in ogni sua parte, e ciascun elemento si fa armatura del cavaliere: i capelli diventano la cotta; le braccia, una forte cintura; gli occhi, una potente lancia; l'atteggiamento, uno scudo inattaccabile; i denti, la bocca, il sorriso e la parola, una solida divisa; il corpo ed il volto, un elegante elmo con chimera; il naso, una freccia tagliente; l'atmosfera che si crea al suo arrivo, l'arco che conduce ad Amore; la prestantza, una divisa blasonata. Una metamorfosi della bellezza che, scrive Nepaulsingh, avviene all'interno dei confini delle convenzioni letterarie dell'amor cortese<sup>661</sup>.

Le descrizioni della donna, riassume Garrigós Llorens nella sua recente analisi, coincidono con l'ordine degli elementi del corpo descritti nella tradizione classica del «retrato de la dama» o «pintura de la dama»<sup>662</sup>. L'unione tra l'amante e l'amata trova un connubio perfetto negli epiteti che ne esaltano l'unione; così leggiamo «Estrella del norte», «amiga», «mi bien», «amada», «señora», «flor de las flores», «mi vida». In particolare la penultima era una formula riservata normalmente alla Vergine Maria, il che rientra perfettamente nella tradizione di Provenza e Italia Settentrionale, zone alle quali

---

<sup>660</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 3.

<sup>661</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 32.

<sup>662</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., pp. 118-121.

forse Imperial si riferisce con l'appellativo usato al verso 4. Ancora una volta Imperial difende la sua lode alla donna, sempre più cosciente che i contemporanei castigliani non siano pronti ad accogliere questo tipo di poesia.

Ancora una volta interviene Diego Martínez de Medina per rispondere ad Imperial. Visti il contenuto e la struttura del *decir*, facilmente relazionabili al componimento precedente, in questo caso possiamo essere certi che la risposta gli fosse immediatamente successiva. Medina si colloca sullo stesso piano poetico del genovese, in un'opera composta, però, in ottave di *arte menor*. Casaldüero individua tre parti nel poemetto: una iniziale, di introduzione, che occupa la prima ottava, un corpo, nelle cinque ottave seguenti, che ospita il vero contenuto dei versi, ed infine un'ultima sezione di conclusione.

Come avveniva nel 234, anche in questa occasione la prima parte serve come contestualizzazione della materia; qui si allude ancora una volta allo sbaglio di Imperial: «Pues la gloria mundana / vos fuerça e amonesta / que por Estrella Diana / tomedes tan grant requesta, / la batalla vos es presta, / siquiera a todo trançe, / porque vengança alcança / Venus de quien la denuesta». Venere potrebbe offendersi per questo affronto; lo spagnolo e, per estensione, la Spagna non sono pronti ad accettare questo tipo di lodi, ritenute blasfeme, inadatte, pericolose. Nella seconda parte, in perfetto dialogo con Imperial, l'autore abbandona l'allegorica rappresentazione della donna che si fa armatura proposta nel *decir* precedente e dunque, sottolinea Garrigós Llorens, «desaparecen las imágenes y los adjetivos embellecedores que veíamos en Imperial y aparecen en su lugar afirmaciones sobre el poder del amor»<sup>663</sup>. Il tema cardine in questo componimento non è più la bellezza della dama ma il potere dell'Amore e di Venere.

A partire dalla terza strofa il tono di Medina si fa più aspro, e il poeta si rivolge al genovese con durezza: dapprima lo definisce «don Descortés» (v. 30), e poi prosegue affermando che il suo scudo è assai migliore di quello di Imperial, più solido e forte<sup>664</sup>. In un crescendo offensivo, il poeta dice che fu la stessa Venere a dichiarargli con sicurezza che la Stella del Mattino non è così bella come dice il poeta rivale e, dunque, che è sicuro di vincere la battaglia alla quale si apprestano entrambi a partecipare: l'uno protetto da Amore e dalla dea, l'altro dalla donna amata<sup>665</sup>. Le ultime due strofe, infine, ribadiscono l'avversità di Venere nei confronti di Imperial e contengono il consiglio di

---

<sup>663</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 124.

<sup>664</sup> «Mi escudo sea todo / de lindeza azerado; / quanto ha de oro a lodo / es del vuestro aventajado» (v. 35).

<sup>665</sup> «Venus me fizo seguro; / e me dixo, yo te juro, / que aquésta poco aduxo / de lo lindo que debuxo / en las que yo más apuro» (vv. 44-48).

Martínez de Medina al poeta: essere più misurato nell'elogiare la dama e pentirsi con l'intenzione di non commettere più lo stesso sbaglio<sup>666</sup>.

Sebbene Martínez de Medina, avendo al suo fianco anche Venere, fosse convinto di poter sconfiggere Imperial, la battaglia dinnanzi ad Amore viene vinta dal genovese. Infatti il giudice Alfonso Vidal, incaricato ad esprimere la sentenza, protende per il poeta innamorato, in difesa, dunque, della sua lode amorosa. Nel *Cancionero de Baena* questo è l'unico intervento di Vidal, del quale non sono stati ritrovati altri versi in compilazioni medievali. In realtà il decisivo intervento in una diatriba così articolata e delicata -ben nota a Vidal<sup>667</sup> e nella quale ci si riferiva ai gusti poetici della Castiglia dell'epoca- induce a pensare che l'autore fosse una personalità importante per l'epoca.

Il poema è costituito da sette strofe di otto versi ciascuna, e segue lo schema dei due precedenti *decires*; come suggerisce Casaldueiro, può essere suddiviso in tre parti che formano una condanna giudiziale a tutti gli effetti: introduzione (prima e seconda strofa), preliminari del verdetto (terza e quarta) e sentenza finale (ultime tre strofe). Nella prima parte il poeta spiega il perché del suo intervento<sup>668</sup>, dicendo che parlerà a nome dell'Amore, così come questi gli ha indicato<sup>669</sup>. Nella seconda spiega le operazioni necessarie alla sentenza sottolineando il suo impegno al quale si è già accennato. La terza ed ultima parte, infine, contiene la chiave del ciclo poetico.

In particolare questa ultima si costituisce di tre momenti, ognuno dei quali occupa autonomamente una strofa, a partire dalla quinta. In questa troviamo il giudizio in favore di Imperial<sup>670</sup> e le ragioni che hanno spinto il giudice a optare per questa soluzione. Nella sesta si segnala, invece, l'errore commesso da Martínez de Medina, e, nella settima, la pena che questi merita: negare quello che ha affermato. Vidal presenta la donna amata e lodata da Imperial come una stella, affermando che, oltre ad essere bella, è un *senhal* creato con amore da Dio per guidare gli uomini<sup>671</sup>. Dopo la lunga battaglia di Imperial, la donna angelicata viene finalmente accolta come evidente possibilità. Come osserva nella conclusione del suo studio, «Gracias [...] a Alfonso Vidal —a su sentencia y a sus

---

<sup>666</sup> «Non digades que floresçe / en superlativo grado, / e loadla mesurado / tanto quanto pertenesçe» (vv. 53-56).

<sup>667</sup> «E visto este proçesso / todo bien de arriba ayuso, / e leído viesso a viesso/ cada uno lo que puso / fasta que fuera concluso» (vv. 25-29).

<sup>668</sup> «En un pleito que es pendiente / ante vos, el dios de amor, / yo, el vuestro servidor, / quiero ser lugarteniente; / [...] / para dar en él sentençia / contra el desobediente» (vv. 1-4 e 7-8)

<sup>669</sup> «El muy alto Amor dize / que le plaze muy de grado / que sea su delegado» (vv. 9-11).

<sup>670</sup> «Fallo que el Emperial / aprueba por ley expresa / en que la Venus diessa / non meresçe ser igual / de la Estrella cabdal » (vv. 33-37).

<sup>671</sup> «La estrella cabdal / que Dios fizo esmerada, / la qual digo que fue dada / en el mundo por señal» (vv. 37-40).

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»<sup>672</sup>.

#### 4.2.4 Allegorici incontri femminili

Le figure femminili caratterizzano tutta l'opera di Imperial: dalla donna allegoria di Fortuna alla Estrella Diana, dalle donzelle-Virtù alla personificazione dell'amata Siviglia. Precedentemente si è parlato del ruolo della donna-Fortuna nei primi componimenti del genovese, e della Estrella Diana, intesa come immagine della poesia italo-franco-catalana. Prima di affrontare il tema fortemente allegorico delle Virtù che caratterizzeranno i due *decires* più ampi e conosciuti di Imperial –*a Juan II* e *a las siete Virtudes*–, in questo paragrafo si osserverà come la figura femminile continui ad essere esaltata –cosa che già accadeva nel ciclo alla Estrella Diana– e come Imperial si servì abilmente delle donne più belle per trasmettere profondi messaggi poetici e politici.

Purtroppo, però, dei sette componimenti presentati in questa sezione, solo in un caso la rubrica di Imperial può dirsi completa (CB 239), anche se in realtà, trattandosi di una risposta del poeta ad una preghiera di Isabel González che, tuttavia, non è presente nel *Cancionero*, non è proprio così. Nei componimenti cronologicamente presentati nell'ordine 240-237-238-239-248-241-242 l'autore esercita quella allegoria italiana che ne distingue l'opera e che lo renderà apprezzato agli occhi, tra gli altri, di Santillana, senza però dimenticare la forte influenza che gli è derivata dalla lettura dei modelli francesi che, soprattutto all'interno del componimento 248 –dedicato ad una misteriosa fanciulla–, emergerà anche negli aspetti linguistici.

Considerata l'imprecisione delle rubriche e osservando in questi componimenti più che altrove la perdita di interi versi –e, probabilmente, anche di una parte del già citato e significativo 248– è possibile pensare che queste parole di Imperial fossero state discusse nella sua epoca, e forse, oltre alle evidenti imprecisioni dei copisti, fu lo stesso Baena a non essersi voluto esporre troppo con didascalie precise che ne compromettessero l'opera, vista anche l'esplicita invettiva a Siviglia che caratterizza proprio il 248 ed il 241.

---

<sup>672</sup> GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit. 145.

#### 4.2.4.1 Angelina de Grecia

Dopo aver affrontato il tema della Fortuna e dell'amore stilnovista, la circostanza storica che suscitò l'interesse di Imperial –e di altri poeti del *Cancionero*, come Alfonso Álvarez de Villasandino (CB 99) e Gonzalo Martínez de Medina (CB 337 e 339)-, fu l'arrivo di una donna, Angelina de Grecia, in terra spagnola, segnalato da Mercedes Gaibrois De Ballesteros, che così descrive l'evento: «El mes de febrero de 1403 se deteníá en Sevilla varios días una extraña embajada que llegaba de lejanísimas tierras de Asia para presentarse a Enrique III de Castilla»<sup>673</sup>. All'inizio del secolo XV Enrique III aveva inviato una prima ambasciata all'emiro mongolo, Tamerlán o Tamorlán il Grande, comandata da Payo Gómez de Sotomayor y Hernán Sánchez de Palazuelos; la spedizione aveva come obiettivo quello di conoscere le novità riguardo agli sviluppi delle conquiste turche, ed a questa ne seguì una seconda, guidata da Ruy González de Clavijo ed Alfonso Páez de Santamaría, della quale conserviamo una preziosa testimonianza scritta. Nel suo studio Gaibrois De Ballesteros evidenzia che, all'interno dei registri della città di Siviglia, si segnala la presenza di un gruppo proveniente dall'Asia, nel quale compare anche la dama:

agora quando alegó a esta çibdat Payo, donçel del rey nuestro sennor, que fue mandadero e con sus cartas a Tameri bec, rey de los tártaros, veno con él Mahómed, caballero del dicho rey de los tártaros, por mandadero al dicho rey nuestro sennor, e tróxole en presente Angelina Griega, que fue tomada en la batalla quel dicho rey de los tártaros ovo con Morato, rey de los turcos, en que se açertó el dicho Payo<sup>674</sup>.

Ed anche Gonzalo Argote de Molina vi fa riferimento, nel suo *Discurso* che antepose all'edizione della *Embajada a Tamorlán*:

Entre los otros dones quel Tamurbec imbió [...] fueron dos damas hermanas, ganadas del despojo de la batalla del Turco que en Castilla se llamaron Doña Angelina y Doña María Gómez. Fue Doña Angelina vna de las más hermosas Damas de aquel siglo, y por tal la celebran los Autores dél; entre los quales, Micer Francisco Imperial, cauallero Ginoués que residía en Seuilla [...]<sup>675</sup>.

Dopo il poema di Imperial «Grant sonsiego e mansedumbre», rispetto all'estrazione sociale di donna Angelina, Argote de Molina scrisse:

---

<sup>673</sup> Mercedes GAIBROIS DE BALLESTEROS, *Noticias del viaje de Angelina de Grecia*, in «Correo Erudito», I, 1940, pp. 323-324, in particolare p. 323.

<sup>674</sup> *Ibidem*.

<sup>675</sup> *Historia del gran Tamorlán*, GONZÁLEZ DE CLAVIJO, Ruy (a cura di) Segunda Impresión, Madrid, 1782, p. 3.

Del linage desta Dama no e hallado otra memoria en las historias más de las armas que se ven en su Sepulcro, que son vn León de Oro en campo azul, en la capilla mayor de la yglesia de Sant Ioan de Segouia, con letras que dizen assí: «Aquí yace Doña Angelina de Grecia, hija del Conde Iuan, nieta del Rey de Vngría, Muger de Diego Gonçález de Contreras, Regidor desta Ciudad» [...] [Al hijo de éstos, Ruy González de Contreras,] vn Príncipe Griego escriuió una carta que dezía assí: «Cayre don Zuben a ti, Rodrigo mi Primo, salud en el poderoso. E sabido de gente de tu tierra que viues no en tanto deleyte como a ti conuiene según tu linage; vente con tus parientes a mí, que lo que el poderoso me dio bastará para todos, tú en tu Ley y yo en la mía, e trayrás contigo a los hijos de Christiana, nuestros primos, que allá también están. El poderoso te guarde y te me dexe ver» [...] Otros caualleros ay en la villa de Arévalo del apellido de Vngría, que se precian traer su origen de hijo segundo de Diego Gonçález de Contreras y de Doña Angelina, en quien quedó el apellido de Vngría, con las armas de su madre, del León de oro e campo Azul que oy usan<sup>676</sup>.

Il documento pubblicato da Gaibrois de Ballesteros e la testimonianza di Argote de Molina, così come la poesia di Imperial, riferiscono della stessa provenienza attica della donna, anche se Lida de Malkiel e Kahane avanzarono l'ipotesi che donna Angelina potesse essere la figlia illegittima di Luis il Grande di Ungheria, nonostante l'epitaffio riportato da Argote de Molina recitasse «aquí yace Doña Angelina de Grecia, hija del conde Ivan, nieta del Rey Vngría, Muger de Diego Gonçález de Contreras, Regidor desta Ciudad»<sup>677</sup>:

Según el epitafio transmitido por Argote de Molina, era doña Angelina hija del Conde Juan y nieta del Rey de Hungría. Suponiendo que hacia 1403 la hermosa forastera tuviese alrededor de veinte años y que, por consiguiente, sus padres no debieran de nacer después de 1360, el rey de Hungría en cuestión resulta ser Luis de Anjou, llamado el Grande (1326-1382). Pero este príncipe no dejó más descendencia que sus hijas María y Hedwiga, reinas, respectivamente, de Hungría y de Polonia: ¿sería doña Angelina hija de un bastardo o de una bastarda (de quien no hemos hallado mención) de Luis el Grande? Como cayó en manos de Bayaceto antes de pasar en Angora a las de Tamerlán, quizá podría inferirse que su tierra fuese la región de Hungría más expuesta al ataque de los turcos, esto es, la Transilvania [...]. Toda esta región podría ser llamada «Grecia» por los castellanos, no muy duchos en la especificación geográfica del otro extremo de Europa<sup>678</sup>.

In un precedente studio di Juan de Contreras, marchese di Lozoya e discendente di Angelina de Grecia che ne delineò una biografia, l'uomo scrisse che la donna, figlia del conte di Ungheria Ivan e di una dama che probabilmente fu una principessa greca, nacque in Ungheria e giunse in Spagna nel 1398, all'età di 18 anni:

---

<sup>676</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>677</sup> *Ibidem*.

<sup>678</sup> Renée KAHANE, Maria Rosa LIDA DE MALKIEL, *Doña Angelina de Grecia*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XIV, 1960, pp. 89-97, in particolare p. 94.



Fue Doña Angelina hija de Conde Ivan de Hungría, duque de Eslavonia, y vástago de la casa de Anjou, que entonces reinaba en Hungría, Nápoles y Sicilia, Príncipe del cual hacen mención los Santamartas. En cuanto a la madre de la dama, aunque nada concreto dicen sobre ella los historiadores, suponemos que debió ser una princesa griega, atendiendo a que fue su hija llamada siempre Doña Angelina de Grecia [...]. Fue hijo del conde Ivan de Andrés, Rey de Hungría y de Sicilia (aunque no reinó de hecho más que en este último país), y que estuvo casado con Juana I, Reina de Nápoles [...]. Nació la Infanta en Hungría, aunque no sabemos en cuál de sus ciudades, hacia el año 1380. Tenía pues 15 años cuando fue hecha prisionera por primera vez en Nicópolis, y 18 años cuando en 1398 vino a España<sup>679</sup>.

Riguardo alla questione, scrive Nepaulsingh nel suo studio che i dati non sono affatto convincenti, considerando anche che, secondo la maggior parte degli storiografi, donna Angelina sarebbe arrivata in Spagna nel 1403, e non nel 1398 come afferma il Marqués de Lozoya:

Los historiadores no se han cerciorado de quién era el padre de la mujer de Alexius; han sugerido que es probable que fuera Radoslav Chlapen, a causa de su nombre Radoslava; pero, como ha señalado Lascaris, «il n'est pas exclu que 'Radoslava' soit un nom de baptême». En cambio, es obvio que Alexius obtuvo el título de «césar» a consecuencia de su casamiento con Angelina, porque muchos documentos aluden a ambos como «césares». [...] Significa esto que Angelina era hija de Juan Ouroš, conde de Tesalia, conforme al epitafio: «hija del conde Iuan». Juan Ouroš renunció al mando de su país en 1381 para hacerse monje con el nombre de Joasaf. Angelina debió de haber sido metida en el harén de Murad I cuando Tesalónica cayó en manos de los turcos en 1387 y cuando Alexius fue forzado a pagar tributo; o puede ser que Bayaceto I, hijo de Murad I, demandara a la reina como tributo después de derrotar a Tesalónica en 1391<sup>680</sup>.

Fu probabilmente dal serraglio di Bayeceto I che Tamorlán prese donna Angelina per consegnarla in dono a Enrique III, e, giunta in Spagna, si sarebbe sposata con il signore di Siviglia, Diego González de Contreras. Come afferma Nepaulsingh, è assai possibile che Imperial avesse scelto la dama in quanto esempio dei crudeli capricci di Fortuna: «de reina a concubina, a mujer de un regidor»<sup>681</sup>. Imperial dedicò alla donna sicuramente «Grant sosiego e mansedumbre» (CB 240) e «Cativa, muy triste e desaventurada» (CB 237), ed è assai probabile che, osserva Chas, anche in «En un fermoso vergel» (CB 242) —opera senza rubrica di cui, dunque, non abbiamo certezza della paternità, anche se è assai probabile fosse frutto della poesia del genovese— l'autore potrebbe «haber pretendido realizar un 'homenaje alegórico' a esta dama»<sup>682</sup>.

---

<sup>679</sup> Juan de Contreras, López de Ayala, *Doña Angelina de Grecia: ensayo biográfico*, 1913, pp. 17-19, NEPAULSINGH, *Micer Francisco Imperial...*, cit., p. XV.

<sup>680</sup> NEPAULSINGH, *Micer Francisco Imperial...*, cit., pp. XV-XVI.

<sup>681</sup> *Ibidem*.

<sup>682</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 139.

Per quanto riguarda «Grant sosiego e mansedumbre», si tratta di un'opera che non viene preceduta da una rubrica, e per questo la sua paternità è stata oggetto di studi e analisi, fino a quando Erasmo Buceta, in un suo articolo dedicato,<sup>683</sup> non ne ha stabilito l'autoria. Come nei poemi dedicati alla Estrella Diana, anche in questa occasione Imperial esalta fin da subito la bellezza della dama<sup>684</sup> e la sua onestà<sup>685</sup>, seguendo il modello dei poeti stilnovisti, al quale rimane fedele anche nei versi successivi<sup>686</sup>. A differenza dei precedenti, in questa occasione l'autore sta fornendo degli elementi precisi sull'identità della donna, a partire dalla sua provenienza<sup>687</sup>, anche se a tal proposito la critica si è divisa tra chi, come Nepaulsingh, pensa ci possa essere un doppio significato dietro alla parola «Cayre» -utilizzato al posto di «Cairo», per garantire la rima con «ayre», «vejayre» e «donayre», ma anche inteso come «dinero ganado con la prostitución», in riferimento ad altri termini quali «costumbre» e «rapina»)-<sup>688</sup>, e chi, come Kahane e Lida de Malkiel, fanno riferimento al possibile soggiorno di Angelina nell'harem di Bayaceto, ma non riferiscono in nessuna occasione di questa altra accezione del termine, segnalando una «inexactitud» geografica da parte di Imperial<sup>689</sup>, impensabile secondo Nepaulsingh<sup>690</sup>.

L'identità della donna, comunque, non è del tutto nota al poeta, che però ne suggerisce la provenienza da una grande stirpe<sup>691</sup>. E la sua nobiltà passa anche attraverso i lamenti, durante i quali assume un tono enfatico ed arriva a porsi domande sul senso della propria vita<sup>692</sup> –caratteristica anche delle eroine classiche-, e mediante il ricorso a due parole greche che la donna introduce ai versi 25 e 26: «Greçia mía cardiamo / o mi senguil Angelina». A proposito di «cardiamo», nella loro edizione Ochoa e Pidal scrivono che «es una palabra griega [...] que equivale a 'corazón mia'»<sup>693</sup>, e, osserva Tovar,

Cardiamo [...] es sin duda el griego moderno καρδιά μου. Evidentemente, el poeta italiano de Sevilla cogió la expresión al oído, pues de otro modo hubiera tenido reparos en hacer rimar καρδιά μου con –amo. [...] Doña Angelina [...] repetirá esta expresión quejumbrosa

<sup>683</sup> *El autor de la composición número 240 del Cancionero de Baena, según Argote de Molina*, in «Revista de Filología Española», XIII, 1926, pp. 376-377.

<sup>684</sup> «fermosura e dulce aire», v. 2.

<sup>685</sup> «onestad e sin costumbre», v. 3.

<sup>686</sup> «delicada e buen donaire», v. 8.

<sup>687</sup> «de las partidas del Caire» (v. 5).

<sup>688</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 35.

<sup>689</sup> KAHANE, LIDA DE MALKIEL, *Doña Angelina...*, cit., p. 94.

<sup>690</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 35.

<sup>691</sup> «su desposición non niega / grandioso nombre tener / que deve sin dubda, ser / muger de alta naçión» (vv. 12-14).

<sup>692</sup> «¡Ay de mí! ¿Por qué nascí?» (v. 22).

<sup>693</sup> *El Cancionero...*, cit., p. 669.

de: «¡mi corazón!», con el vulgar y nada culto χαρδιά, que corresponde a una doncella que ha pasado por los campos de batalla de Bayaceto y Tamorlán<sup>694</sup>.

Interessante è l'interpretazione di Nepaulsingh che ha indicato, dietro a questa parola, la ricerca di una licenza poetica per garantire la rima e per dare, ancora una volta un doppio significato al termine; stando al documento pubblicato da Mercedes Gaibrois de Ballesteros, infatti, «cardos de rábano» era uno dei piatti preferiti da donna Angelina<sup>695</sup>; «cardiamo», conclude Nepaulsingh, può evidentemente essere l'uione di «cardos» ed «amo»<sup>696</sup>. Per quanto riguarda, invece, la parola «senguil», Ochoa e Pidal affermano che in greco significa «centro, existencia, vida»<sup>697</sup>, mentre Tovar non offre interpretazione del verso<sup>698</sup>. Lida de Malkiel e Kahane, invece, a tal proposito scrivono:

[...] esto es la Transilvania [...] donde el elemento húngaro de la población, establecido para defender las fronteras, recibe por ello el nombre de 'székely' (sēkül), o sea 'fronterizos' [...] La forma húngara 'sēkül' [...] sonaría aproximadamente así [senguil] a oídos griegos, y 'angelina' en lugar de la forma usual 'angélica' o «angelical», podría ser un juego de palabras con el nombre de la dama, provocado o facilitado por la rima<sup>699</sup>.

Quindi, osserva Nepaulsingh, ancora una volta Imperial sembrerebbe giocare con le parole<sup>700</sup>.

Un altro riferimento alla provenienza della donna sembrerebbe essere contenuto ai versi 27-28 «dulçe tierra que tanto amo / do nasce la sal rapina». Ochoa e Pidal propongono che Imperial si riferisca al «campo sembrado de rábanos», interpretazione che accoglie il consenso di Kahane e Malkiel che affermano: «Pues esta 'sal rapina' no puede ser sino el condimento llamado en español 'mostaza de los alemanes', y muy popular en la Europa oriental, de Alemania a Rusia y de Lituania a Servia. Dicho condimento se prepara con la raíz del rábano rusticano o vagisco»<sup>701</sup>. Ma dal canto suo Nepaulsingh, in cerca del significato altro delle parole di Imperial, scrive che

*Sal* puede significar «gracia divina, angelina», como, por ejemplo, en el *Sacrificio de la misa* de Berceo (estrofa 218), donde es empleado con referencia a Jesucristo y su grey, o, fuera del contexto divino, puede referirse a Jesucristo y su grey, o, fuera del contexto divino, puede referirse a la gracia, agudeza o belleza; también puede ser una abreviatura de «salto», en la expresión «salto e rrapina», utilizada por el discípulo de Imperial Rruy Páez

<sup>694</sup> ANTONIO TOVAR, *Un suspiro de doña Angelina de Grecia*, in «Correo Erudito», I, 1940, p. 328.

<sup>695</sup> GAIBROIS DE BALLESTEROS, *Noticias del viaje...*, cit., pp. 323-324.

<sup>696</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 36.

<sup>697</sup> *El Cancionero...*, cit., p. 669.

<sup>698</sup> TOVAR, *Un suspiro...*, cit., p. 328.

<sup>699</sup> KAHANE, LIDA DE MALKIEL, *Doña Angelina...*, cit., pp. 95-96.

<sup>700</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 36.

<sup>701</sup> KAHANE, LIDA DE MALKIEL, *Doña Angelina...*, cit., pp. 93.

de Ribera: «debda e fuerça e salto e rrapina» (CB 288: 170). «Rapina» alude no solo a los rábanos, sino también a las violaciones. DCELC explica bajo «rapiña»: «tomado del latín RAPINA, derivado de RAPERE, ‘arrebatar’, ‘raptar’, la ñ moderna se debe a influjo del verbo rapiñar, que se adoptó a los numerosos verbos en –iñar. Primera documentación: ‘rapina’, Berceo Milagros, 274b [...]»<sup>702</sup>.

Dunque con «sal rapina» Imperial non solo indicherebbe il condimento preferito da Angelina ed il luogo della sua origine, ma farebbe anche riferimento al fatto che probabilmente fu rubata e violentata.

Nell’ultima strofa la donna si lamenta di essere stata allontanata dalla sua terra - «Quién me partió tan aína / de ti e tu señorío» (vv. 29-30)- e prosegue il suo lamento facendo riferimento ad un «grant río» (v. 31). Si tratta di un verso che, ancora una volta, ha ricevuto molte interpretazioni. Lida de Malkiel e Kahane riflettono sul fatto che questo fiume, così chiaramente descritto come corso d’acqua orientale, non può essere il Guadalquivir, né un altro fiume della Spagna, ma, piuttosto, fa pensare all’Oxo (Amír Dariyá o Áb-i-Amú), il ‘Biano’ che describe Ruy González de Clavijo, nella *Embajada a Tamorlán*<sup>703</sup>. Inoltre Nepaulsingh, che in questo componimento è alla continua ricerca di nuovi significati, osserva come «el nombre ‘Angelina’ debía de incitar pensamientos celestes en la mente de Imperial, y el hecho de que sus contemporáneos creyeran que el Oxo era uno de los ríos que corría del paraíso ejerció cierto influjo, sin duda, en la composición del verso “o me troxo al grant río”»<sup>704</sup>. Dunque, secondo Nepaulsingh,

Lida de Malkiel y Kahane entienden correctamente «el Oriente» donde el poema lee «do el sol nasce», y su interpretación en los últimos versos del poema se basa en el énfasis que proponen en la palabra «nasce». Sin embargo, se descubre otra interpretación si se pone más énfasis en «sol» que en «nasce», porque Imperial está jugando con la palabra «sal» que emplea en el verso 28: «do nasce la sal». Cuando se lee «do nasce la sal», se ve que el poeta quiere subrayar el calor, incluso el celo y el ardor sexual, más que el Oriente; de allí que se debe entender no sólo «en el Oxo oriental, celeste», sino particularmente «en el Guadalquivir, asoleado, apasionado y no tan celeste»<sup>705</sup>.

La complessità di questi pochi versi non si esaurisce ancora, e Imperial continua a lasciare spazio interpretativo fino all’ultimo verso: «do el sol nasce e se empina». Osserva Nepaulsingh che questa potrebbe essere la prima occorrenza del verbo nella lingua castigliana, ed è possibile che nella sua creazione abbiano influito catalano e castigliano. Nella ricchezza linguistica del poemetto, conclude il critico, non importa tanto la provenienza della parola, quanto piuttosto le connotazioni nautiche ed equine: «si se

<sup>702</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 37.

<sup>703</sup> KAHANE, LIDA DE MALKIEL, *Doña Angelina...*, cit., pp. 96.

<sup>704</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 37.

<sup>705</sup> *Ivi*, p. 38.

piensa en la carroza de Apolo, se puede imaginar que el sol se encabrita, y si se piensa en la relación entre el sol y el río, se puede imaginar que el sol suele levantar el vuelo»<sup>706</sup>.

In questi versi non si osserva la diretta influenza di Dante, anche se è evidente che la ricerca di più profondi significati celati dietro a molte parole è frutto delle influenze delle letterature straniere e, come si osserva soprattutto all'inizio del componimento, del Dolce Stil Novo italiano. Inoltre nell'opera Imperial torna a parlare del tema di Fortuna e dei suoi capricci<sup>707</sup>, un argomento che crea un immediato legame tra questo componimento e quello successivo.

Il componimento 237 «Cativa, muy triste...» non presenta la preziosa rubrica di Juan Alfonso, ma la sua paternità è ormai riconosciuta dalla maggior parte della critica, anche per l'evidente relazione che questi versi mantengono con i precedenti; una relazione che ci permette di considerare come protagonista della poesia la stessa Angelina de Grecia che, in questa occasione, diviene l'assoluta protagonista *sin nomen*. Se nel 240, infatti, Imperial dà voce alla donna solo dopo una sua introduzione, in queste cinque strofe la figura femminile diventa l'unica narratrice. Osserva Nepaulsingh che «el poeta está dramatizando la vida de una persona, haciéndola alcanzar niveles teológicos abstractos»<sup>708</sup>. E in effetti non sarà questa l'unica occasione in cui Imperial teatralizza la sua opera, ma sarà questa la sola nella quale l'io lirico non entrerà mai all'interno della narrazione.

Nel suo importante studio, Clarke evidenzia che Imperial è ricorso ad elementi provenienti dalla lirica galiziano-portoghese, come nei riferimenti astrologici («Nasçida en planeta e siño menguado», v. 2), l'insistenza nel ruolo della Fortuna («cómo me tovo Fortuna guardado», v. 3; «Movióse Ventura por mal me fazer», v. 9; «ventura menguada», v. 11; «Airada Ventura», v. 25), la preoccupazione per la morale («E nunca faziendo mal nin error», v. 6), la sfiducia nel trionfo della giustizia e della ragione («non me valer justiçia guisada, / nin buena razón que sea fermosa» vv. 35-36) o la coscienza della morte («que muerte me sería mejor allegada», v. 8; «só cada día a muerte venida», v. 38)<sup>709</sup>. E se da un lato, come afferma Clarke, ritroviamo la forma tradizionale del lamento d'amore, dall'altro si osserva anche la presenza del tema della «mujer

---

<sup>706</sup> *Ibidem*.

<sup>707</sup> «Oh, Ventura muy esquivá! / ¡Ay de mí! ¿Por qué nascí? / Dime: ¿qué te merescí? / ¿Por qué me fazes que sirva?» (vv. 21-24).

<sup>708</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 39.

<sup>709</sup> Dorothy CLARKE, *Cancionero de Baena No. 237: 'Cativa muy triste'*, in «Modern Language Notes», LXXVI, 1961, pp. 179-199.

malcasada» che, sostiene Pilar Lorenzo in uno studio sull'argomento, sembra trovare in «Cativa, muy triste desaventurada» di Imperial la prima traccia della poesia castigliana:

La mayor de las «canciones de malmaridada» son textos anónimos (aunque de probable autoría masculina) [...] El lector se encuentra, por tanto, ante una «feminidad textual», utilizada por unos hombres que sentían placer en describir a mujeres infelices probablemente «para realzar sus cualidades viriles», para manifestar los conflictos que encerraban las prácticas matrimoniales sobre las que se asentaba el orden feudal<sup>710</sup>.

In effetti la donna è afflitta anche perché si vide obbligata a sposarsi «con quien non sabe el bien conosçer» (v. 12), in un atteggiamento quasi di disperazione nel quale, in una completa simbiosi tra l'io lirico maschile –pensante- e quello femminile –parlante-, Clarke sostiene che Imperial si sentirebbe coinvolto. Di opinione opposta è, invece Nepaulsingh, che a tal proposito scrive che «le interesa más al poeta demostrar que la protagonista es un testimonio vivo e irrefutable de su filosofía que expresar su simpatía por la aflicción que ella está sufriendo»<sup>711</sup>.

In questa setessa strofa troviamo un riferimento al peccato che avrebbe commesso la donna («por mi pecado, ventura menguada» v. 11) verso con il quale, secondo Nepaulsingh, Imperial starebbe alludendo ad un peccato carnale che, dunque, farebbe pensare alla presenza di donna Angelina in un harem: «está aludiendo al pecado carnal y que por tanto podría relacionarse con la supuesta estancia de Angelina en un harén». Le parole «pecado» (v. 11), «carga» (v. 17), «culpa» (vv. 18, 20, 30 y 34) e «pena» (v. 20) rimandano immediatamente al mondo della religione che, dice chiaramente la donna nella terza strofa, non è responsabile dei comportamenti di Fortuna. A proposito della parola «culpa», si osserva un'evidente e retorica ripetizione che si intensificherà nell'ultima strofa, ed in particolare nel secondo verso: «por mí sin culpa, en culpa culpada» (v. 34). Imperial, dunque, sottolinea la disperazione della donna, ingiustamente accusata.

Nel suo insieme, le due strofe iniziali dell'opera disegnano la vita della protagonista nella sua evoluzione –o, per meglio dire, nella sua involuzione- temporale, dalla sua nascita («nascida», v. 2), alla fanciullezza («niña», v. 5), fino all'età adulta («casada», v. 10). Il poeta –e, attraverso di lui, la donna- è cosciente del «tiempo» (v. 10) e della sua fugacità, che emerge tutta nei pochi versi che si rivolgono, nella morfología dei verbi, al passato («nascida en planeta», v. 2), al presente («bivo cuitada», v. 7) ed al futuro

---

<sup>710</sup> Pilar LORENZO GRADÍN, «La canción de la malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto», in *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam"* (Actas del Congreso Internacional "Lyra mínima oral III", Sevilla, 26-28, noviembre de 2001), Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), Sevilla, Univ. de Sevilla, 2004, pp. 189-208, in particolare p. 190.

<sup>711</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 42.

(«muerte me sería», v. 8), in una visione completa dei momenti della vita che emergono compatti già nella prima strofa. La seconda ottava, purtroppo, si presenta mutila di un verso ma, ancora una volta, possiamo leggere il motivo di Fortuna e della sua instabilità, che si ripresenterà, ancora più forte, nella quarta. Oltre alla questione del tempo, Nepaulsingh evidenzia un problema filosofico: chi ha la colpa di questa situazione? Se nella terza strofa, l'io lirico femminile si domanda ancora, come già faceva in «Grant sonsiego e masedumbre», il perché di questo capovolgimento di Fortuna («por qué tal culpa e pena meresco», v. 20), nelle ultime due si propone una soluzione. Secondo il critico, «el poema consiste, pues, en un argumento filosófico en tres partes, pero mantiene, a pesar de la lógica seca del argumento, una intensidad lírica»<sup>712</sup>.

Oltre a questa interpretazione filosofica, Nepaulsingh ne propone una seconda di tipo teologico che però solo il lettore più attento può individuare: nell'ultimo verso della terza strofa la protagonista ammette che, qualora la sua colpevolezza venisse dimostrata, accetterebbe anche il castigo della morte («e si lo contrario me fuer provado / a pena de muerte por ello me ofresco» vv. 23-24). E questo concetto, come dice Nepaulsingh, «concuerta con el principio teológico de que la recompensa del pecado, incluso el pecado carnal desde luego, es la muerte»<sup>713</sup>. Nella prima strofa la dama diceva che, in ogni caso, la morte non sarebbe un castigo, ma un sollievo («que muerte me sería mejor allegada» v. 8), e nell'ultima riprende lo stesso concetto dicendo che per lei la vita è qualcosa di negativo («en boz temerosa / so cada día a muerte venida» vv. 37-38; «porque mi vida será dolorosa» v. 40). Nepaulsingh segnala un parallelismo tra questo ultimo verso e «por que tal culpa e pena meresco» (v. 20), sostenendo che in entrambi Imperial cerca di nascondere questo significato teologico, ed afferma che la presenza del tema, a metà e in conclusione della poesia, non può essere una coincidenza, ma piuttosto in questo modo:

Imperial quiere señalar que la verdad es asequible no en la corteza y al lector superficial, sino en el núcleo y al lector sutil. El lector u oyente superficial entenderá del verso 20 que el individuo es responsable de sus pecados y que merece el castigo que recibe [...]; pero el lector y oyente sutil entenderá que aun la persona más bella y perfecta no está libre de castigos injustos. [...] El lector u oyente superficial entenderá del verso 40 que la muerte, en cuanto castigo justo por el pecado, amenaza cada día al individuo [...]; pero el lector u oyente sutil se dará cuenta de que el individuo invoca a la muerte cada día porque la vida corrompida de injusticias sería inaguantable. Bajo el velo superficial yace escondido un concepto teológico de ortodoxia dudosa<sup>714</sup>.

---

<sup>712</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 39.

<sup>713</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>714</sup> *Ibidem*.

Ancora una volta, dunque, ci troviamo dinnanzi ad un componimento apparentemente semplice e che presenta temi ricorrenti quali Fortuna e *tempus fugit*, che in realtà nascono una complessità poetica più rilevante, che eleva l'opera di Imperial.

#### 4.2.4.2 Isabel González

Sebbene le si faccia riferimento in più occasioni all'interno del *Cancionero de Baena*, di Isabel González, amante del conte di Niebla, la cui attività si colloca all'inizio del Quattrocento, non si conservano versi. Whetnall osserva che un'attenta analisi delle poesie del codice baenense rivela che la donna doveva aver fama di poeta eccellente e, sebbene nessuna porti il suo nome, è possibile che a lei si possano attribuire alcune di quelle anonime<sup>715</sup>. Della sua attività letteraria all'interno del *Cancionero* non lascia alcun dubbio il componimento che occupa la posizione numero 329 di Diego Martínez de Medina -«No convale diligència»- composto, secondo la rubrica, «por quüestión e pregunta» rivolta alla donna che, tuttavia, non rispose direttamente, ma attraverso un frate (CB 330: «Respuesta que dio por ella un fraile»). Era normale che nei canzonieri, a rispondere per la dama, fosse un poeta conosciuto o un anonimo uomo di chiesa che, oltre ad aggiungere strofe rispetto al primo componimento, spesso non manteneva nemmeno le stesse rime della domanda.

A tal proposito evidenzia l'opera di Zavala che è «difícil decidir con estos datos si la réplica de la mujer no se encontró (o fue rechazada) en el momento de confeccionar esa parte del manuscrito»<sup>716</sup>, soprattutto se si considera che la partecipazione delle donne nei giochi letterari e negli scambi di opinioni si documenta in canzonieri di epoca successiva: è il caso del *Cancionero del marqués de la Romana* -nel quale si copia la risposta che diede la regina Juana de Portugal alla canzone *Bive leda, si podrás* di Juan Rodríguez del Padrón-, del *Cancionero de Herbaray des Essarts* -che ospita la poesia di Vayona, dama della corte della contessa di Foix, che esalta, agli occhi di Diego de Sevilla, la misura della figlia di Juan II, donna Leonor-, o ancora del *General* -nel quale si ripropone la domanda di una donna al poeta Diego Núñez<sup>717</sup>.

---

<sup>715</sup> Jean WHETNALL, *Isabel González of the Cancionero de Baena and Other Lost Voices*, in «La Corónica», XXI, 1992, pp. 59-82.

<sup>716</sup> Iris M. ZAVALA (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 57.

<sup>717</sup> *Ivi*, p. 58.



Le poche notizie biografiche che abbiamo della donna, comunque, provengono, ancora una volta, dalle rubriche di Juan Alfonso di Baena, il quale raccoglie nel suo *Cancionero* un totale di tre componimenti a lei dedicati. Si tratta dei numeri 238 e 239 di Francisco Imperial, e del già citato numero 329 di Diego Martínez de Medina. In particolare è nell'introduzione alla seconda poesia del genovese dove si raccolgono maggiori dati:

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

Con queste parole Baena ci informa che Isabel era l'amante di Juan Alfonso di Guzmán, conte di Niebla, e che rimase reclusa nel monastero di San Clemente, a Siviglia. Pidal, nelle sue note al *Cancionero*, riguardo alla sua relazione con il nobile, scrisse che «Tuvo por manceba una señora de Sevilla, llamada Isabel, hija de un hidalgo portugués llamado Meneses, en la cual hubo dos hijos, de los cuales el primogénito le sucedió en el estado y casa de Medina Sidonia, por no haber dejado hijos de su mujer la condesa D.<sup>a</sup> María»<sup>718</sup>. Pidal identificò la figura di Alfonso di Guzmán con il terzo conte di Niebla e duca di Medina Sidonia, segnalando che si sposò con D.<sup>a</sup> María de la Cerda, figlia del conte di Medinaceli, anche se è chiaro che Imperial non potesse riferirsi al terzo conte di Niebla, poiché questi nacque nel 1410.

Nonostante, come si è detto, siano andate perdute le parole della donna, e l'appellativo «mançeba» ci faccia assumere un atteggiamento critico nei confronti della gentilezza della donna, visto il tono con il quale a lei sia Imperial sia Martínez de Medina le si rivolgono, è evidente che al tempo fosse considerata una donna degna di rispetto e di ammirazione, probabilmente anche grazie alla sua bellezza ampiamente esaltata e all'influenza politica che poteva avere.

La figura di Isabel González viene lodata da Imperial in due componimenti, che occupano la posizione numero 238 e 239 del *Cancionero de Baena*. Riguardo alla loro data di composizione non vi è alcuna certezza, in quanto non ci sono elementi storici di riferimento che ne aiutino la collocazione. Scrive Nepaulsingh che entrambi «fueron escritos después de los poemas a Angelina de Grecia, porque Imperial alude a Estrella Diana, Angelina de Grecia e Isabel Gonçalez en el orden en que escribió de ellas»<sup>719</sup>. Per

---

<sup>718</sup> *El Cancionero...*, cit., pp. 701-702.

<sup>719</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. XVII.

quanto riguarda il primo, nella rubrica Baena non ci dice a chi Imperial indirizzò realmente il suo componimento, al cui interno non si allude a nessuna donna in particolare. Juan Alfonso cita sia la Estrella Diana, sia Isabel González, dunque potremmo facilmente pensare che il primo nome, mancante, potesse essere quello di Angelina de Grecia. Ma l'incertezza ha dato origine a molti ragionamenti.

In effetti, osserva Nepaulsingh, il nome di Angelina de Grecia non compare mai nelle parole –mancanti nei primi due casi- di Juan Alfonso de Baena e, a tal proposito, lo studioso avanza tre ipotesi: «a) que conocía el nombre y pensaba incluirlo más tarde, después de verificar los datos; b) que lo omitió diplomáticamente; c) que no conoció el nombre, y esto debe explicar, en parte desde luego, el que los poemas sobre ella, VII (240) y VII (237), no lleven rúbricas»<sup>720</sup>. Se la prima e la seconda ipotesi non trovano elementi di chiara infondatezza, la terza appare poco plausibile, poiché in realtà all'interno del componimento 240 compare il nome di Angelina (v. 26). Casaldüero, invece, avanza una interessante interpretazione nella quale sostiene che il poema fosse indirizzato alla Estrella Diana, poiché in questo, così come nei precedenti del ciclo, Imperial torna a riferirsi alla grandezza della sua amata ed al suo carattere prodigioso:

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 [...] un poema —el 238 del mismo cancionero— que el compilador 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 ingenioso! ¡O tú rectórica e pulcra loquençia / e suavidad en gesto gragioso!”<sup>721</sup>.

Inoltre in questo modo l'idea del critico -che metteva in stretta relazione la *Estrella Diana* e la Retorica- troverebbe maggiore fondamento. In realtà una possibile chiave per l'identificazione della donna si trova nelle parole di Imperial, all'interno della terza strofa, dove è possibile identificarla con Isabel González. Il poeta, infatti, cita la *Estrella Diana* («grant Diana» v. 22) e, subito dopo, la «noble señor e alta troyana» (v. 23) che, con ogni probabilità, fa riferimento ad Angelina de Grecia. E la bellezza di questa terza dama è ancora maggiore, tanto da eclissare la perfezione ampiamente lodata, che caratterizzava le prime due donne.

---

<sup>720</sup> Ivi, p. 48.

<sup>721</sup> GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit., p. 145.

Osserva Nepaulsingh che il tema del poema è la realizzazione di un miracolo, tema che si palesa nell'ultimo verso («rindo por ende al Miraculoso» v. 32): il protagonista ringrazia Dio («assí, a Dios gracias, con fe manifiesta», v. 31) e dice che darà ad Amore e ad Apollo tutti gli onori che possano concedergli Prudenza e Discrezione («atantos loores quantos dar pueden / la gran Discreción e junta Prudencia» vv. 7-8), poiché insieme hanno generato una donna così bella che è in grado di superare, come si è detto, le bellezze delle più alte («Por la presençia de la qual beldat, / estrellas luçíferas muy esforçadas / peresçen su luz e su claridat, / assí oscureçen e son escriptsadas» vv. 17-20). Ma la vera natura del miracolo è celata dietro alla voce narrante che si esprime in prima persona e che entra in dialogo con le divinità. A tal proposito, scrive Nepaulsingh che

La voz narrativa no pertenece al poeta, pues sólo un dios más poderoso que Apolo y el dios de Amor podría negociar concesiones a estos. [...] Esta voz se rinde sólo a Dios, no a otros dioses, y que está muy cerca de Prudencia. Imperial alude únicamente a Fortuna en este contexto. [...] La naturaleza del milagro es, por lo tanto, que la diosa Fortuna ha permitido que existiera una criatura tan hermosa<sup>722</sup>.

Come si è visto in precedenza, già nei versi iniziali del suo primo componimento Imperial dichiarava che Fortuna si arrende solo dinnanzi a Dio («No ay braço tan luengo que pueda / alcançar tan alto, nin mano bastable / a tirar el clavo por que ande la rueda, / sinon Él que la fizo, que no es palpable» vv. 1-4), mentre nel *Decir a Juan II*, come vedremo, dirà che Prudenza è la «donzella» più vicina a Fortuna («e vos, la Prudencia, en mi çirculaçión, / más lugar avedes que donzella aya» vv. 373-374).

Si tratterebbe dunque di una Fortuna che riconosce la bellezza della donna, e ne sostiene anche le abilità poetiche. Infatti, segnala ancora Nepalusingh nella sua approfondita analisi, «el milagro, que es el tema del poema, concuerda con los recursos técnicos del poema» e, aggiungiamo, con il sostegno che la capricciosa Fortuna sembra garantire alla donna:

El poema, como la dama cuyas alabanzas ensalza, contiene pulcritud oratoria («pulcra loquencia»), yuxtaposiciones compendiosas («ayuntamiento compendioso») y rimas ingeniosas («rímico ingenioso»). Se consigue la deseada «pulcra loquencia» mediante el uso de hipébaton y de palabras cultas, que prestan un tono y estilo elevados que corresponden al habla de una diosa. La enumeración acumulativa es el recuerdo que produce un «ayuntamiento compendioso» en el nivel literario, conforme al «ayuntamiento» de los dioses, los elementos y las doncellas. La rima ingeniosa aludida es un tipo de hipébaton o reordenamiento de los versos de cada estrofa, en conformidad con la idea de que los dioses y todos los elementos reordenaron todos sus atributos para crear la belleza («assý ordenaron a la espeçiosa»); la belleza de cada estrofa consiste en parte en que puede

---

<sup>722</sup> *Ivi*, pp. 46-48.

ser trabucada de manera que todos los versos que riman queden reunidos en una especie de «ayuntamiento», que no falsea, sino con frecuencia aclara el sentido<sup>723</sup>.

La bellezza del dio di Amore e la saggezza poetica di Apollo. Queste le caratteristiche di Isabel González, che hanno portato Imperial a dedicarle un'opera nella quale, a parlare, è la Fortuna stessa.

La donna e la sua fama sono protagoniste anche del componimento successivo, che occupa la posizione numero 239. Ancora una volta la breve poesia è contestualizzabile solo grazie alla rubrica che però non risulta del tutto chiarificatrice. Non è del tutto evidente, infatti, se il ruolo di Imperial è quello dell'interprete dei pensieri tormentati e cortesi del conte di Niebla, o se invece è il genovese stesso a combattere contro Amore, lottando contro l'ordine di Isabel González di andarla a vedere perché timoroso di innamorarsene perdutamente. E probabilmente questa confusione sta alla base della datazione che Dutton-Cuenca fanno del componimento, facendolo risalire al 1396, anno della morte del conte. Certo è che il genovese, ancora una volta, nel descrivere la donna non si riferisce solo al suo aspetto, ma anche alla sua arte retorica («Mas temo, señora, que la mi ida /seríe grant cadena para me ligar / e, desque vos viesse e oyesse fablar, / después non sería en mí la partida» vv. 5-8).

Nella prima strofa l'io narrante dichiara la sua intenzione nel voler andare a rendere omaggio alla donna facendole visita, pur non nascondendo il timore di essere incatenato per il troppo amore che la vista e l'ascolto potrebbero implicare. E nella seconda ottava accetta di andare dalla dama, a patto che questa gli invii, scritta, la promessa di non ferirlo e, nel caso in cui fosse necessario, di corrispondere il sentimento. In questo modo Imperial introduce nuovamente l'elemento cortese della ferita d'amore («E que en él se contenga: “Prometo e juro / a dios de Amor de vos non ferir / e, si vos firiere, de vos bien guarir / con obras de amor e corazón puro”», vv. 13-16). In effetti durante tutto il *decir* si ripropongono gli elementi caratteristici del genere: l'amore come catena («seríe grant cadena para me ligar», v. 6), l'amore come prigioniero («que en cárcel de amor non me pongades», v. 11) e, nella conclusione dell'opera, il riferimento al servizio feudale («en señal d'él me dat vuestro guante» v. 32). A tal proposito scrive Nepaulsingh:

Mientras declara que no quiere entrar en el servicio de la dama, está pidiendo simultáneamente una señal y un contrato sellado, jurado delante de los dioses de Amor, que

---

<sup>723</sup> *Ibidem.*

forman parte de la ceremonia en que cualquier amante cortés debe participar para entrar en el servicio de una dama<sup>724</sup>.

Interessante è l'interpretazione di Whetnall, secondo la quale quello del conte è un *amor de lonh*<sup>725</sup>; ma in realtà ciò non toglie che fosse quello di Imperial un *amor de lonh* e che fosse il genovese, estimatore dell'arte retorica, della *poetría* e *gaya çiençia*, ad essersi innamorato della poetessa, la cui fama doveva essere assai grande.

#### 4.2.4.3 *Una dueña que deçían [Abela]: invettiva a Siviglia*

I componimenti 248 e 241 affrontano il tema politico che caratterizzerà in modo evidente il celebre *Decir a Juan II*: l'abbandono di Imperial delle scene politiche sivigliane. Nel titolo del paragrafo si è giocato su questa unione inserendo la prima parola del componimento 241 –Abela, nome che designa Siviglia- nelle parentesi quadre che segnalano il mancato riferimento al nome della donna cantata nel *decir* 248. In questi due brevi poemetti Imperial crea una perfetta convivenza tra i *topoi* della sua epoca: l'amor cortese e il suo vassallaggio, il dialogo tra l'uomo e la donna tipico delle *serranillas*, la *virgo bellatrix*, la costruzione di una immagine allegorica della donna che si fa poesia nel primo componimento, e città nel secondo. I rimandi al modello italiano sono diversi, e per questo anche il titolo del paragrafo si ricollega in modo evidente alla *Commedia*: quella di Imperial è una vera polemica contro l'amata città che, come la Firenze di Dante, era ormai patria di corruzione, tradimento e superbia e, soprattutto, non era in grado di riconoscere e accettare la nuova poesia all'*italico modo*.

Nel caso del 248 «Por Guadalquivir arribando», ancora una volta Baena ci lascia una rubrica preziosa ma incompleta, in cui svela il nome del compositore ma non quello della donna destinataria del *decir* che, comunque, fin da una prima lettura appare familiare al lettore di Imperial; i versi iniziali, infatti, ci riportano immediatamente all'atmosfera fluviale sivigliana caratteristica dell'incontro con la Estrella Diana, presentato nel componimento 231, il che farebbe pensare che il componimento fosse a questa dedicato; il verso 6, però, ci parla di una «estraña partida», che rimanda immediatamente al componimento 240, dedicato ad Angelina de Grecia («de las partidas del Caire» v. 5).

---

<sup>724</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 50.

<sup>725</sup> WHETNALL, *Isabel González...*, cit., p. 63.

L'attenta descrizione della donna e del suo aspetto prosegue fino al verso 20; e in queste prime due strofe e mezzo Imperial non si limita a evidenziare ciò che la fanciulla possiede ma, quasi ad anticipare l'atteggiamento di umiltà che emergerà nella seconda parte del componimento, dichiara anche quello che non caratterizza l'aspetto della dama: «non traía esperavanda / axuraicas nin çarçillos, / nin mangas a bocadillos, / nin trayé camisa randa» (vv. 13-16). Proprio in questi versi –in particolare vv. 13-14- osserviamo una prima evidente eco di Dante, nella trasformazione dell'opera –apparentemente amorosa- in un vero *decir* politico attraverso un sol verso, imperante: «non a guisa de Sevilla» (v. 29).

Celebre è, infatti, l'invettiva del fiorentino che, riferendosi alla Firenze del passato, città umile dove non si cercava alcuna apparenza e nella quale la corruzione e la lussuria non trovavano spazio alcuno, nel *Paradiso* scriveva «non avea catenella, non corona, / non gonne contigiate, non cintura / che fosse a veder più che la persona» (*Par. XV*, vv. 100-102), in una evocazione nostalgica ed allo stesso tempo gravida di critica all'attuale città medicea; in questi versi Imperial presenta una donna bella, elegante, ricca e raffinata, che però ha perso alcuni dei suoi abiti caratteristici, pronta ad umiliarsi. Questa interpretazione fa pensare che la donna cantata dal genovese sia allegoria della città di Siviglia; se così fosse, osserva Bellido Morillas, anche il ricorso al giunco non sarebbe casuale, ma riporterebbe alla memoria una divinità fluviale:

La importancia del río en la configuración de la estructura plástica del poema se ve remarcada por los juncos con los que se adorna la misteriosa doncella [...] Los juncos dan a la mujer descrita en el poema apariencia de divinidad fluvial, e incluso se podría pensar en una personificación del Guadalquivir o de la misma ciudad de Sevilla (esto explicaría los honores que la mujer tributa al poeta más adelante, y que él, humilde, se apresura a reconocer como inmerecidos). Pero semejante interpretación entra en conflicto con el «non a guisa de Sevilla»<sup>726</sup>.

Dopo un iniziale verso che indicava un movimento da parte della donna e l'ampio spazio dedicato alla sua descrizione, a partire dal verso 19 si ripropone l'azione della fanciulla che non è affatto timorosa anzi, al contrario, appare coraggiosa e decisa. Si tratta di una caratterizzazione che prepara alla strofa chiave del componimento, che occupa, non a caso, la posizione centrale del *decir*, quando si produce –per la prima volta nella poesia di Imperial- il desiderato incontro con l'amata (vv. 25-32); un incontro particolare

---

<sup>726</sup> José María BELLIDO MORILLAS, «Aedofanía y ginecofanía en Micer Francisco Imperial», *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, coord. Vicente BELTRÁN e Juan Salvador PAREDES NÚÑEZ, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 175-192, in particolare p. 186.

perché l'inchino feudale non sarà proposto dall'io lirico ma dalla donna che, «non a guisa de Sevilla, / la su guirlanda quitose / omilmente e omillose, / segunt qu'el menor se omilla» (vv. 29-32), assumendo un atteggiamento assai umile. Un'umiltà che qui Imperial esalta ma che, come dichiara esplicitamente, non è caratteristica dell'attuale Siviglia. Bellido Morillas, osservando attentamente gli indumenti ed i colori della donna, sostiene che potrebbe trattarsi di una personificazione dell'umiltà, anche se forse sarebbe più corretto parlare di una allegoria: «Los colores de sus ropas son el gris, como la ceniza, y el vis [...]. El simbolismo de los colores hace pensar en una personificación de la Humildad (lo que explicaría la guirnalda de juncos, plantas que no se permiten la ostentación de las flores)»<sup>727</sup>.

Dinnanzi a tale comportamento remissivo, nella quinta strofa il poeta si dirige alla donna, assumendo un atteggiamento di evidente falsa modestia («maguer a mí non convenga / la vuestra cortés movida» vv. 35-36) che, considerando anche il carattere altisonante della risposta che la donna dà ad Imperial –in una lingua che non è quella del poeta, ma che il poeta comprende perfettamente- ha condotto Nepaulsingh a sostenere che, ancora una volta, «Imperial está expresando con arrogancia cómo supera en el arte poética a sus contemporáneos españoles, y simultáneamente está señalando a estos una de las fuentes de su poética superior»<sup>728</sup>.

Nonostante il critico osservi che «los que han intentado reconstruir esta estrofa no han logrado hacerlo, porque creían que Imperial trataba de componerla en francés»<sup>729</sup>, ancora nell'ultima edizione del *Cancionero* Dutton e Cuenca hanno proposto come lettura dei versi la ricostruzione in francese già presente nell'edizione di Ochoa e Pidal, che sembrerebbe avallare l'ipotesi che a parlare fosse la Estrella Diana, immagine della poesia francese. Come detto nelle note al testo, però, la proposta di trascrizione è in questo caso diversa, così come quella di traduzione.

#### Imperial vv. 41-48

«Vous eres lo bien venus  
e lo bien trobes ben seri».  
«Tant honneur ma veu fet vous  
que jo me jorry d'esprit,  
je mes jorry de vous dyri  
se je ne vous honoy oy,  
descortes meu ten rroy,

#### Proposta di traduzione

«Voi siete il benvenuto  
e il ben trovato certo sareste».  
«Tanto onore mi avete reso voi  
che io mi rallegro di spirito,  
io mi rallegro del vostro dire  
se non vi rendo onore oggi,  
scortese mi riterrete,

<sup>727</sup> BELLIDO MORILLAS, «Aedofanía...», *cit.*, pp. 186-187.

<sup>728</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, *cit.*, p. 53.

<sup>729</sup> *Ivi*, p. 54.

que me visti man te épri(s)».

perchè mi vedesti assai di te innamorato».

Che si trattasse di una lingua proveniente dalle parlate provenzali o francesi, comunque, è evidente che Imperial avesse presente il modello italiano anche in questo caso, ed in particolare il canto XVI del *Purgatorio*, nel quale prende la parola il poeta Arnaut Daniel.

Dante *Purg.* XXVI, 140-147

Parafrasi

Tan m'abellis vostre cortes deman,  
qu'ieu no me puesc ni voill a vos  
cobrire.

Jeu sui Arnaut, que plor e vau cantan;  
consiros vei la pasada folor,  
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.

Ara vos prec, per aquela valor  
que vos guida al som de l'escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor!

La vostra cortese domanda mi piace tanto,  
che non posso né voglio celare la mia identità.

Io sono Arnaut, che piango e vado cantando;  
preoccupato guardo la mia passata follia d'amore,  
e vedo gioioso la gioia che spero, davanti a me.

Ora vi prego per quella virtù  
che vi guida alla sommità di questa scala,  
di rammentarvi al momento opportuno del mio  
dolore.

Riguardo a questi stessi versi, Bellido Morillas ha scritto:

La misteriosa doncella del Guadalquivir se dirige a Imperial en francés, demostrando su saber y su virtud intelectual, pero, al igual que la Humildad, no lleva ropajes franceses, encarnación de la vanidad. Es virtud que la inteligencia comprenda la lengua francesa, pero no que el cuerpo se someta a las costumbres francesas. De todos modos, no tiene ningún sentido que la Humildad se exprese en francés, de modo que no podemos identificar directamente a la doncella del Guadalquivir con la Humildad<sup>730</sup>.

Mentre, nel suo recente lavoro, Garrigós Llorens ha sottolineato che «lo importante aquí es que Imperial intentara escribir en otra lengua que no era la propia, una característica nada excepcional en nuestro poeta»<sup>731</sup>.

Come si è detto, la lingua utilizzata farebbe pensare ad un dialogo tra il poeta e la Estrella Diana, già presentata come immagine della letteratura francese che, a differenza di quella spagnola, sarebbe pronta a prostrarsi a Imperial il quale, dal canto suo, proseguirebbe con la sua falsa modestia, osservata da Bellido Morillas anche nell'ultima strofa. A tal proposito il critico scrive:

<sup>730</sup> BELLIDO MORILLAS, «Aedofanía...», *cit.*, pp. 187-188.

<sup>731</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, *cit.*, p. 180.



el valor de autoglorificación de este poema es mayor que el de la aedofanía homérica de Ennio, ya que a través de aquella el poeta latino se hacía igual al ciego de Quíos, mientras que en esta ginocofanía Imperial queda por encima de la figura que se le manifiesta, pues se humilla ante él “segunt qu’el menor se omilla”<sup>732</sup>.

Infine negli ultimi versi il poeta chiede dell’identità della dama ma, inaspettatamente, il componimento termina. Questo ha condotto Dutton e Cuenca a dichiarare che, considerando la rubrica ed il finale non conclusivo, il poema è tronco, sebbene non sia chiaro se fosse intenzione di Imperial o meno; «Tal cual que está se reduce a un mero saludo; necesariamente el dialogo tendría que seguir, como dice la rúbrica: “Fablavan él e ella en sus amores”<sup>733</sup>.

Sulla struttura del componimento, invece, Bellido Morillas, scrive:

La laguna final de este poema logra su perfecto aislamiento de toda materialidad y armazón argumental, y lo rodea de misterio por todos sus flancos. Así como era irreal y fantástica la mujer del poema por estar desprovista de todo adorno y joyel en su vestido, aún más extraño y onírico se torna el propio poema al estar desnudo de todo ropaje estructural que pueda vincularlo con la realidad<sup>734</sup>.

In effetti è possibile che l’intento di Imperial fosse quello di lasciare un’aura di mistero attorno al componimento, ma questo non spiegherebbe le parole di Baena. C’è però da considerare anche che la conclusione altisonante coincide con quella del modello, il che farebbe protendere verso l’ipotesi di un gioco poetico voluto dall’autore.

Al di là della sua conclusione, ci troviamo dinnanzi ad un *decir* complesso ed articolato, nel quale il poeta non solo critica -ricorrendo al suo modello italiano senza tuttavia mai citarlo in modo diretto come ha fatto in altre occasioni- la Siviglia che lo circonda, ma attacca anche l’atteggiamento dei sivigliani -e degli spagnoli in generale- che non sono in grado di accettare la bellezza della poesia della Estrella del Norte, che addirittura si prostra dinnanzi al genovese, né tantomeno quella d’amore che aveva dedicato ad Angelina de Grecia. Una Siviglia che, quindi, non è in grado di accogliere la poesia di Imperial. Il fatto che non si faccia riferimento alcuno a Isabel González potrebbe indurre a pensare che l’opera fosse stata scritta prima dei componimenti 238 e 239, anche se non ci sono evidenti motivi per sostenerlo.

Per quanto riguarda «Abela, çibdat de grant fermosura» (CB 241), anche in questo caso Baena non lascia una rubrica al componimento, il che non ha reso possibile una immediata attribuzione. Comunque, le corrispondenze tematiche tra questo ed il *decir*

---

<sup>732</sup> BELLIDO MORILLAS, «Aedofanía...», *cit.*, p. 190.

<sup>733</sup> DUTTON-CUENCA, *Cancionero...*, *cit.*, p. 304.

<sup>734</sup> BELLIDO MORILLAS, «Aedofanía...», *cit.*, p. 191.

248 risultano essere elementi sufficienti ad affermare l'autoria di Imperial. Sostiene Nepaulsingh, infatti, che le donne di entrambi i poemi «reflejan caracteres contrarios y complementarios», così come il critico evidenzia in una tavola di corrispondenze che si ripropone, tradotta, ed alla quale si aggiunge un particolare in corsivo<sup>735</sup>:

<p><u>248 «Por Guadalquivir arribando»</u> «donzella señera» (v. 4)</p> <p>Indossa un «gavilán» (v.3) e una «guirlanda de juncos» (v. 12)</p> <p>Di un Paese straniero («de muy estraña partida» v. 6) e di lingua franco-provenzale (vv. 41-48)</p> <p>Si veste umilmente e senza adorni («non traía esperavanda / axuraicas, nin çarçillos / nin mangas a bocadillos, / nin trayé camisa randa» vv. 13-16)</p> <p>Cammina [<i>inizialmente</i>] con umiltà, lentamente («e sin continente venía / muy a paso e con cordura» vv. 19-20) [<i>per poi assumere un atteggiamento più deciso</i>]</p> <p>Umile, cortese, pronta ad omaggiare il protagonista con una ghirlanda, visto il suo buon poetare e la sua galanteria («bon trobare, bon sirve» v. 42)</p>	<p><u>241 «Abela, çibdat de grant fermosura»</u> «donzella de grant apostura» (v. 5)</p> <p>Porta con sé arco e frecce («arco en la mano, frecha maestrada» v. 12)</p> <p>Nessun indizio ci indica che sia straniera, e parla spagnolo; dunque potrebbe essere Siviglia</p> <p>Vestita con adorni («guarnida [...] / toda guarnida» v. 6 e 8)</p> <p>Cammina con orgoglio e forza («con buen continente e graçioso brío» v. 11)</p> <p>Orgogliosa («la garganta alçada» v. 9) e crudele («despiadada» v. 27), ferisce lo sleale protagonista con la sua freccia («La ferida era cruel e mortal» v. 25)</p>
---	--

<sup>735</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., pp. XXVII-XXVIII.

Osserva Nepaulsingh che la relazione tra i due componimenti potrebbe essere anche cronologica, visto il riferimento all'abbandono della donna per un'altra, («pues que por otra dexastes a mí» v. 22)<sup>736</sup>. La chiave per la corretta lettura del componimento arriva ancora dal critico che rivela come il toponimo che apre il poemetto faccia riferimento alla città di Siviglia, «llamada por algunos autores Abula o Abyla, y que las antiguas crónicas suponen fundada por Hércules, y poblada después por Hispán»<sup>737</sup>, anche se José Jurado non è d'accordo con questa lettura e propone in alternativa la lezione «Cabe la çibdat de grant fermosura»<sup>738</sup>. L'ipotesi di Nepaulsingh, tuttavia, appare quella più plausibile, considerando anche il commento al v. 3, quando Imperial riferisce dell'isola di Sancho Afán. A tal proposito scrive:

La isla aquí nombrada debe ser alguna de las del Guadalquivir. 'Afan' pues debiera estar escrito con letra mayúscula: el apellido noble, y que llevaba en 1304 Doña María Afán, mujer del adelantado Lope López de Ribera, y abuela de otro adelantado de la misma familia, D. Pero Afán de Ribera, de quien proceden los marqueses de Tarifa<sup>739</sup>.

Nella terza strofa appare l'immagine della donna che, questa volta, è ornata di armi («arco en la mano, frecha maestrada» v. 12). Si tratta del topico della *virgo bellatrix*, introdotta per la prima volta in Imperial. La donna non è più l'oggetto del desiderio, ma il castigo; non più portatrice di amore e delle relative sofferenze, ma di ferite reali («e dixo: “Escudero, convién' vos morir, / pues que por otra dexaste a mí» vv. 21-22; «“Vos aquí morredes como desleal”» v. 28; «e porque me dexaste tan menospreçada / atán cruelmente, señor, vos ferí» vv. 39-40). Una donna «despiadada» (v. 27), che punisce con forza il poeta. Scrive Garrigós Llorens:

Podríamos pensar que con esta flecha, la dama –personificación de la ciudad de Sevilla– quiere vengar la humillación del poema anterior en el que Imperial criticaba la falta de humildad en esta ciudad. La dama –Sevilla– se siente humillada y traicionada por el poeta puesto que éste la ha abandonado tal vez por otra ciudad. Pero él trata de defenderse asegurando que su pecado no ha sido tan grave<sup>740</sup>.

In tal modo il *decir* si configurerebbe come una sorta di reazione della città di Siviglia, attaccata nel componimento precedente, nel quale Imperial ha subito il fascino fisico e verbale della Estrella Diana, della poesia del nord pronta a prostrarsi al suo poetare. Una città che, comunque, dichiara di essergli sempre stata fedele («siempre vos

---

<sup>736</sup> Ivi, p. 56.

<sup>737</sup> Ibidem.

<sup>738</sup> JURADO, *El Cancionero de Baena...*, cit., pp. 126-127.

<sup>739</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 56.

<sup>740</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 185.

fui leal enamorada», v. 38) e che, proprio per questa ragione, decide sul finale di guarire le ferite inferte. Allontanato da Siviglia, la capitale andalusa continua ad essere, per Imperial una città interessante, bella, affascinante ma, come la Firenze di Dante, trasformatasi ormai in patria di corruzione, tradimento e superbia. Un dialogo con la donna-città che rende il componimento estremamente interessante, poiché unisce il topico amoroso con quello politico, che caratterizza diffusamente l'opera di Imperial.

#### 4.2.4.4 *En un famoso vergel...*

Con il componimento 242 ci troviamo dinnanzi a quella che Nepaulsingh definisce una *summa* allegorica<sup>741</sup> e che, aggiungiamo, si configura come il più importante *decir* per la letteratura castigliana, poiché verrà preso a modello da Santillana, come si vedrà attraverso le parole di Lapesa. Mancando, ancora una volta, la rubrica, non è Juan Alfonso de Baena a dirci che il *decir* era di Imperial, ma l'autore stesso, attraverso i moltissimi riferimenti al componimento precedentemente analizzato «Por Guadalquivir arribando». Si tratta dell'incontro del poeta con quattro donne –Castità, Umiltà, Pazienza e Lealtà– che stanno discutendo e che scelgono come giudice della loro disputa Filosofia che, tuttavia, non entra in scena. Il poeta, però, si fa portavoce della *querella*, anche se non è dato sapere come questa si concluse. Come per i componimenti precedenti, si propone una tavola di corrispondenze che però differisce da quella presentata da Nepaulsingh<sup>742</sup>, poiché intende evidenziare le caratteristiche delle donne che in questo poemetto si incontrano e scontrano:

---

<sup>741</sup> «El poeta/protagonista describe una «summa» alegórica de sus experiencias como estudiante de la vida. Las cuatro lecciones que aprendió son: «Castidad en mançebía», «Omildat en buen andança», «Paçiençia en tribulaçión» y «Lealtad en proveza». La descripción de estas virtudes exige la conclusión que XIII (242) es una elaboración de la motivación central de XI (248). En XI (248), el poeta tuvo un encuentro con una dama muy humilde, vestida de una hopalanda «de un fino xamete gris / [...] / enforrada en çendal vis, / de juncos una guirlanda; / non traía esperavanda». De la idea de este encuentro, el poeta concibió otro, más elaborado, con Humildad y otras tres virtudes. Era preciso describirlas, a todas cuatro. Para Humildad guardó la hopalanda (pero de una materia distinta de «xamete»), la guirlanda de juncos y el hecho de que no «traía esperavanda»; para Castidad trasladó el «çendal» de XI (248) y la vistió de una «saya»; para Paciencia trasladó el «xamete» de XI (248) y la vistió de un «mantón» sombrío; a Lealtad le regaló un «mantón» muy rico y adornado, como el que la dama de XI (248) confesaba no llevar: «que me visti mante e pire». Cfr. NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. XXIX.

<sup>742</sup> *Ibidem*.

242 «En un fermoso vergel»

DONNA 1: gonna bianca (vv. 17-18)

→ Castità

DONNA 2: abito scuro coperto da un saio grigio, ghirlanda di giunchi, senza sottogola né fermaglio; a mo' di Francia («La otra de un paño vis / traía una opalanda / enforrada en peña gris, / de juncos una guirlanda; / non traía esperavanda / nin firmalle a guis' de França» vv. 25-30)

→ Umiltà

DONNA 3: cappotto di fine tela di seta scura («De un fino xamete prieto / la terçera traía mantón» vv. 33-34)

→ Pazienza

DONNA 4: cappotto lavorato con fili d'oro («a la quarta mantón vi, / a caves de oro labrado» vv. 43-44)

→ Lealtà

248 «Por Guadalquivir arribando»

DONNA: saio di fine tela di seta grigia, coperta in una seta molto sottile scura, una ghirlanda di giunchi, senza sottogola, cerchi né orecchini, né altri adorni a maniche o camicie; non a mo' di Siviglia («De un fino xamete gris / traía una opalanda, / enforrada en çendal vis, / de juncos una guirlanda; / non traía esperavanda, / axuraicas nin çarçillos, / nin mangas a bocadillos, / nin trayé camisa randa» vv. 9-16; «non a guisa de Sevilla» v. 29)

→ Estrella Diana / Umiltà / poesia francese

È evidente che la seconda donna ad intervenire è la co-protagonista –insieme a Siviglia- del *decir* 248 e, altro aspetto interessante, il giudice di questo scontro tra la Castità –forse allegoria della giovane e pura Siviglia?- e le sue altre amiche venga affidato non più ad Amore –giudice supremo del ciclo alla Estrella Diana- ma a Filosofia. Nepaulsingh fornisce una interessante e convincente teoria sulla corrispondenza di queste donne con quelle presentate nei componimenti precedenti:

«Castidat», que está vestida «más alva que christal», corresponde a Estrella Diana, que está descrita en IV (231): 23 como una «llama muy clara»; ambas deben ser comparadas a la Virgen María [...]. «Omildat» corresponde a la dama sin nombre con quien se encontró el poeta en XI (248): 31-32 y que se quitó la guirlanda «omilmente e omillose, / segunt quel menor se omilla». «Paçiençia en tribulaçión» corresponde a la desgraciada Angelina, descrita en VII (240): 15 como una persona muy noble «puesta en grant tribulaçión». Por fin, «Lealtad» corresponde a la dama de XII (241): 15 la cual declara al poeta: «Siempre vos fui leal enamorada». La quinta dama de los poemas amorosos, Isabel Gonçales, sobre quien, según Baena, Imperial compuso IX (238) y X (239), no está incluida en la «summa» porque el poeta nunca tuvo, que se sepa, un encuentro con ella<sup>743</sup>.

Nonostante la critica abbia sempre privilegiato i componimenti di più ampio spessore, Rafael Lapesa ha riconosciuto l'influenza di quest'opera di Imperial nelle *serranillas* di Santillana che, come più volte detto, fu ammiratore del genovese:

Años después de haber cerrado la serie de sus serranillas con la recapitulación hecha en la de Álava, don Íñigo escribe otra de carácter y propósitos muy distintos: 'el cantar que fizo [...] a sus fijas loando la su fermosura'. Por su contenido, esta composición recuerda a algunos decires de Imperial; o el de Santillana 'En mirando una ribera': encuentro con señoras ricamente vestidas, admiración de su belleza, y cambio de cortesías<sup>744</sup>

ed in particolare un parallelismo tra «En un fermoso vergel» e la *Visión*:

Se ha dicho que la lamentación de las tres virtudes tiene como antecedente la canción dantesca 'tre donne intorno al cor mi son venute' [...]. Ahora bien, entre su poema y el de Dante hay vaga semejanza temática, pero las diferencias son muy hondas [...]. Más probable es el recuerdo de un poema en que Imperial se presenta escuchando la disputa que por la primacía sostienen 'Castidad-en- mançebía', 'Omildat-en-buen andança', 'Paçiençia-en-tribulaçión' y 'Lealtad-enpobreza'<sup>745</sup>.

Come farà in modo particolarmente evidente nell'opera dedicata alla nascita del futuro re di Castiglia, partendo ancora una volta da un *locus amoenus* armonico e serafico, Imperial rappresenta, sottoforma di un dialogo che assume le caratteristiche di una rappresentazione teatrale, la discussione tra quattro dame che si interrogano su quale sia la migliore virtù. Il poeta, inoltre, come detto prima si eleva a messaggero, esponendosi in prima persona e assumendo il ruolo che nella mitologia classica ha ricoperto Paride nel famoso giudizio sulla bellezza di Afrodite e Atena. Scrive Garrigós Llorens nella conclusione del suo commento:

la versión del mito es aquí aparentemente moral, pero se resuelve con malicia, porque el mandato que ha de hacer el mandadero parece que puede conllevar determinadas connotaciones. [...] teniendo en cuenta la posición de juez [...] la fácil solución final proponiendo a la Filosofía no deja de ser una argucia, porque todo ese trasfondo mitológico

---

<sup>743</sup> *Ivi*, pp. XXIX-XXX.

<sup>744</sup> LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana...*, cit., p. 63.

<sup>745</sup> *Ivi*, pp. 103-105.

parece hacer sugerir maliciosamente que el papel de «mandadero» o mensajero lleva consigo una implicación sensual o erótica con las doncellas<sup>746</sup>.

L'abilità di Imperial, dunque, in questo componimento mancante della sua prima definizione è assai evidente, ma è stata riconosciuta solo in parte dalla critica. Se il dialogo tra l'opera del genovese ed il modello fiorentino è accertato ed ampiamente studiato, meno risalto si è dato al poeta come modello di Santillana e di altri contemporanei.

#### 4.2.5 *Adivinanza de Amor e l'accusa di Villasandino*

Tra le varie forme di dialogo poetico, nel secondo capitolo si è fatto riferimento anche agli indovinelli, genere che, scrive Chas, «admitía desde intrascendentes acertijos acerca de objetos o conceptos diversos, hasta enigmas de carácter moral, mitológico e incluso, aunque minoritario, amatorio»<sup>747</sup>. Si trattava di opere brillanti in cui i poeti potevano far sfoggio delle proprie abilità linguistiche e delle opportune conoscenze, in alti esercizi di ingegno. Chas ha individuato un totale di trentatrè indovinelli nel *corpus* poetico dei canzonieri<sup>748</sup>, dei quali sette nuclei completi *adivinanza-solución* all'interno del *Cancionero de Baena*<sup>749</sup>. Protagonisti sono qui Villasandino –a volte come autore ed altre come risolutore-<sup>750</sup>, fray Lope del Monte<sup>751</sup>, un Bachiller en Artes<sup>752</sup> e Francisco Imperial<sup>753</sup>. Nella compilazione baenense, osserva Chas, predominano le *adivinanzas* in ottosillabi, sebbene sia generalmente più presente il verso di *arte mayor*, il che ha condotto il critico a pensare che «de algún modo, en la antología de Juan Alfonso, y muy particularmente en la obra de Villasandino, queda manifiesta una equiparación entre molde métrico, octosílabo, y contenido, adivinanza»<sup>754</sup>. *Adivinanzas* si trovano anche nel *Cancionero General*, negli scambi poetici tra Santillana e Juan de Mena e, sostiene Chas, un'eco dovette giungere fino al circolo di Gómez Manrique:

---

<sup>746</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 193.

<sup>747</sup> CHAS AGUIÓN, *Amor y corte...*, cit., p. 57.

<sup>748</sup> ID0164, 6507, 6543, 6511, 6509, 0159, 6515, 2355, 1476, 6562, 1471, 1273, 6873, 1272, 6517, 1224, 1274, 0157, 6519, 2356, 6874, 6524, 6553, 6871, 6872, 6545, 6477, 6494, 6532, 0329, 2956, 6555, 1378.

<sup>749</sup> ID1476, 1471, 1273, 1400, 1272, 1224, 1274, 1378.

<sup>750</sup> ID1272, 1273, 1274

<sup>751</sup> ID1476

<sup>752</sup> ID1224

<sup>753</sup> ID1378

<sup>754</sup> Antonio CHAS AGUIÓN, *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo xv*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, p. 41

Lejos de ser obra de poetas menores, los grandes autores cuatrocentistas ponen su talento al servicio de la invención ingeniosa de acertijos. El estadio más primitivo corresponde a Villasandino y los poetas a él asociados. Un eslabón posterior lo conforman las relaciones literarias entre Juan de Mena y Santillana, en un período que abarcaría los años que transcurren entre 1438 y 1456 [...] Tampoco falta siquiera un eco de estos enigmas en el círculo de Gómez Manrique [...] <sup>755</sup>.

Interessante è osservare come Villasandino sia entrato in contatto con Imperial ed insieme abbiano giocato su un tema ad entrambi caro: quello dell'amore.

Delle sette presenti nel *Cancionero*, il componimento 243 è l'unica *adivinanza* della quale Baena ci abbia informato riguardo alla sua soluzione nella sua rubrica forse perché, osserva Chas, voleva avvertire il lettore dell'equivoco sul quale giocherà, nella risposta, Villasandino <sup>756</sup>. Questo atteggiamento anticipatorio del *recopilador* ha condotto Nepaulsingh a muovere una critica verso il baenense:

el uso del acertijo o del enigma es un recurso muy importante en la técnica poética de Imperial, y los comentarios de Baena que pretenden solucionar el acertijo destruyen el efecto de este recurso, dando otra razón justa por una edición de los poemas de Imperial sin las rúbricas de Baena.

anche se, in realtà, è evidente che le cornici di Baena non volessero risolvere per intero i temi presentati dai poeti, quanto piuttosto darne una anticipazione che accattivasse il lettore e lo invitasse a leggere le opere. In effetti, osserva ancora Nepaulsingh, «Beana propone «el amor», y esta solución es válida, pero no logra descifrar todos los matices y sutilezas del enigma» <sup>757</sup>.

Nella prima strofa Amore dichiara di essere un'invisibile presenza nella vita di ogni uomo e ogni donna («Yo me só uno que bivo / con todo omne o muger, / e non me ven, maguer», vv. 1-3), facendo riferimento al suo essere astioso e piacevole allo stesso tempo («a muchos e a muchos privo / la vista e soy esquivo / e plazentero a las vezes », vv. 4-6). Nella seconda parte, invece, ci racconta come può consumarsi nelle sue proprie fiamme trasformandosi in cenere («Yo mesmo ardo en fuego / e desí çeniza quedo», vv. 9-10) e come successivamente possa tornare quel che era «e después muy quedo a quedo / todo en uno me llego / e qual era torno luego» vv. 11-13). Questa descrizione fa immediatamente pensare al mito della fenice che risorge dalle sue ceneri e che, osserva Nepaulsingh «era para los Padres de la Iglesia un símbolo de la resurrección, por lo que el poema podría aludir también a Jesucristo» <sup>758</sup>, come dimostra anche il contenuto del

---

<sup>755</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>756</sup> CHAS AGUIÓN, *Amor y corte...*, cit., p. 63.

<sup>757</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 63.

<sup>758</sup> *Ivi*, p. 64.



*Physiologus* –uno dei libri più diffusi nel Medioevo- che definisce l’animale assai simile a Cristo<sup>759</sup>.

Il verso «e de madre non nascí» (v. 14) ha suscitato in Nepaulsingh il ricordo delle opere classiche, trovando nelle parole di Imperial l’eco del mito di Cupido:

En las obras de Hesíodo, por ejemplo, Eros no fue engendrado por una madre al principio, sino existió sencillamente con el Caos; así que Cupido, la versión romana de Eros, era muy viejo, aunque solía aparecer frecuentemente como un niño. Según Luciano de Samosata, por ejemplo, Júpiter dijo una vez a Cupido; «Usted, un niño, y con todo más viejo que Yápeto. ¡Cómo, porque no lleva barba ni pelo gris, se cree que es un muchachito, y, sin embargo, es tan viejo y travieso!»<sup>760</sup>.

ma anche, ancora una volta, una allusione all’eternità della fenice. Dunque Nepaulsingh in questo breve poemetto individua, a ragione, la compresenza dell’elemento cristiano, di quello classico e del topico anche se, d’accordo con Garrigós Llorens, «aunque se pudieran establecer efectivamente esos paralelismos o asociaciones [...] tal vez Imperial sólo pretendía llevar a cabo una descripción de la sintomatología del amor»<sup>761</sup>; le descrizione di una forza assoluta, dal valore mistico e mitologico che ha interessato diverse opere del poeta genovese.

La successiva risposta di Villasandino, invece, sembra completamente slegata dal precedente componimento. Il poeta, infatti, non si riferisce mai ad Amore –tema segnalato da Baena ma non presente nelle parole di Imperial- ma pare limitarsi a descrivere la figura di Lucifero, l’angelo ribelle che Dante ha posto come condizione dell’esistenza del “sistema *Commedia*”, dunque a portare il discorso sul piano della punizione per superbia. Osserva Chas che in questa occasione Villasandino «parece sentirse cómodo en la elaboración y resolución de estos acertijos, tanto, que incluso se permite jugar con las expectativas del interrogador, dando una respuesta totalmente inesperada al enigma»<sup>762</sup>, mentre a tal proposito Garrigós Llorens scrive:

Villasandino le lanza una suerte de conjuro a Imperial (¿por no ser «caritativo» (v. 5) con él, siempre pedigüeño) por el que lo describe ardiendo, como el Ave Fénix, pero en un lugar de infieles («donde no se reza el Credo») y rehaciéndose de sus propias cenizas (tornando «todo entregado» o entero) [...]. No sabemos si detrás de esta extraña e inesperada respuesta, Villasandino está simplemente acusando a Imperial de soberbio y quiere

---

<sup>759</sup> «Vive por más de quinientos años. Cuando se da cuenta de que se está envejeciendo, construye una pira funeral [...] y sobre esto [...] se enciende por su propia cuenta hasta que está quemado. Entonces en el día noveno, en verdad, surge de sus propias cenizas. ¡Cómo muestra Nuestro Señor Jesucristo los atributos de este pájaro [...]! El simbolismo de este pájaro, pues, nos enseña creer en la resurrección». (NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 64).

<sup>760</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 63.

<sup>761</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., pp. 203-204.

<sup>762</sup> CHAS AGUIÓN, *Categorías poéticas minoritarias...*, cit., p. 39.

advertirle de esta sutil manera [...] o lo está acusando, más gravemente, de no cristiano, de infiel, [...] En todo caso, le acusa, como mínimo, de hipócrita o falso<sup>763</sup>.

Se il componimento celasse –come sembra- l'accusa alla superbia di Imperial – evidente soprattutto in «Por Guadalquivir arribando»-, questo significherebbe che il breve ciclo fu scritto dopo gli allegorici incontri femminili, e che, in modo astuto e sottile, l'esponente della scuola galiziana abbia voluto tentare di placare il capostipite della rivale.

#### 4.2.6 I *decires* encomiastici

La letteratura è da sempre stata lo strumento ideale per lodare il potere. Francisco Imperial non poteva certo sottrarsi a questa pratica anche se, vista la scarsa produzione in questo senso, è probabile non fosse tra le sue preferite. All'interno del *Cancionero de Baena*, infatti, si leggono solo due opere composte in onore ai regnanti: il celebre *decir* a Juan II, re di Castiglia, e quello meno visitato a Fernando di Antequera, re di Aragona. Se per il primo, come più volte detto, abbiamo certezza della data di composizione, il secondo è di indubbia collocazione cronologica, il che potrebbe aprire alla possibilità che fosse stato composto precedentemente rispetto all'allegorico componimento in lode alla nascita dell'erede diretto di Enrique III.

I due *decires* sono assai diversi tra loro, per estensione e per contenuti: 408 versi il primo, 48 versi il secondo; altisonante e articolata lode il primo; encomio ed esaltazione assoluti il secondo; creazione di un mondo allegorico con una presentazione quasi teatrale il primo, sfoggio di cultura classica il primo senza la costruzione di una struttura troppo complessa il secondo. In entrambe le opere Imperial gioca con il genere, attraverso una continua allusione perifrastica volta a evidenziare tutta la sua conoscenza dei Classici e dei contemporanei e con l'allegoria totalizzante «al itálico modo», mantenendo vivi i discorsi politici e letterari cari a Dante e già proposti, come si è visto, nel corso della sua produzione: se l'encomio è per definizione l'esaltazione pubblica di figure quali re, signori e mecenati, non bisogna dimenticare che Imperial stava tentando, attraverso la sua opera, un autentico rinnovamento del genere canzoniere attraverso l'introduzione di nuove immagini e di nuovi luoghi letterari; ed in questo senso, come si vedrà meglio nell'analisi dei componimenti, particolare attenzione richiedono la citazione di Dante tra

---

<sup>763</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., pp. 205-206.

le autorità nel 249 e l'allegorico brusco risveglio del poeta nel 226. La Castiglia tradizionale, come si è visto già con Villasandino, aveva difficoltà nell'accettare questo sistema italianizzante assai caro al genovese ed alle generazioni future, ed in queste due opere Imperial gioca perfettamente il suo ruolo di mediatore tra le parti, lodando la Spagna con il verso italiano.

#### 4.2.6.1 Il *decir* a Juan II

Abbandonando il criterio di selezione per autori, con questo componimento Baena apre alla raccolta tematica, raccogliendo le opere scritte in onore alla nascita del futuro re di Castiglia. Questi stessi componimenti furono raccolti anche nel *Cancionero de San Román* (MH1), intorno al 1455, ordinati come segue<sup>764</sup>:

<b>Autor</b>	<b>PN1</b>	<b>MH1</b>
Francisco Imperial	226	236
Fray Diego de Valencia	227	267
Fray Bartolomé García de Córdoba	228	237
Anónimo	229	238
Mosé, cirujano de Enrique III	230	239

Nel secolo XV i poeti facevano ampio uso della simbologia astrologica, per comporre opere encomiastiche che risultassero eccellenti ed elevate. Questa tendenza è indubbiamente frutto anche della grande tradizione italiana, ed è retaggio della *Commedia*, come sottolinea Vicente García: «el mundo astrológico que reinventa Dante para la literatura causa fascinación y se imita rápidamente en Europa y en Castilla, aunque a veces sólo se imita en la superficie [...], con intenciones cristianizadoras y políticas de alto vuelo»<sup>765</sup>. E in questo caso Imperial –che Baena colloca come primo poeta dedicatosi al tema al quale non partecipano i nomi più ricorrenti del *Cancionero*- recupera perfettamente la tradizione. Prosegue la sua analisi Vicente García osservando:

el *dezir* sirve para amonestar y criticar lo que ha producido un mal moral y ha roto la armonía con Dios. El poeta hace de intermediario, de vate y de autoridad moral. [...] se presenta a sí mismo como un especial “astrólogo” cristianizado, capaz de componer e

<sup>764</sup> La tabella è desunta da GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 207.

<sup>765</sup> Vicente García, (2004: 127)

interpretar los horóscopos de los mecenas; horóscopos hechos a la carta más que con técnicas de la astrología real, [...] reinventados con las posibilidades que los arquetipos astrológicos ofrecían desde su cristianización en el enciclopedismo medieval y que Dante consagra y pone al servicio de los intereses políticos de los mecenas y de la visión moral y política de los poetas que los escriben<sup>766</sup>.

Nei 408 versi dedicati a Juan II Imperial trasformerà il genere del *genethliacon* - composizione che parla della nascita di una persona e che include il pronostico sulla sua Fortuna- in quello che Nepaulsingh chiama «el drama del alma», cioè nel viaggio che l'anima realizza prima di diventare corpo, e del viaggio contrario che si compie dopo la morte<sup>767</sup>. Ma quello di Imperial non fu solo il modo per proporre in Castiglia il modello italiano, quanto piuttosto di dare un suo autonomo contributo alla letteratura spagnola, come osserva Bloomfield in un suo studio:

El viaje al otro mundo es un motivo, probablemente de origen vegetal, que se encuentra en muchas mitologías, y que permaneció en la Europa Occidental hasta los siglos XVII y XVIII, en la literatura, en los romances y en el folklore. Ha constituido la base de muchas obras maestras, siendo la más notable de las cuales la Divina Commedia de Dante [...]. El drama (o viaje) del alma es una manifestación específica del viaje al otro mundo, y puede ser que se remontara a Persia, posiblemente a uno de los misterios acerca del Redentor [...]. El drama aparece en dos formas distintas: como una experiencia antes o después de la muerte y como una experiencia mística otorgada a los fieles después de mucha instrucción [...]. He aquí los elementos fundamentales del concepto: el alma individual, proviniendo de Dios o de un mundo superior, desciende por siete u ocho esferas de los planetas y recibe algún carácter o varios caracteres de cada uno hasta que entra en la tierra en forma de una criatura recién nacida. En el momento de la muerte, el alma sube, devolviendo estos caracteres a sus respectivos protectores, hasta que alcanza la «Ogdoad», más allá de las siete esferas, donde se reúne con Dios, o habita algún lugar alegre<sup>768</sup>.

Alla luce di queste parole Nepaulsingh conclude che

Imperial contribuyó conscientemente con una forma específica del viaje al otro mundo, el drama del alma, que Dante nunca ensayó, ni nadie en Castilla. El poema a Juan II es una experiencia prenatal, y el *Dezir* a las syete virtudes es un recuerdo de una experiencia mística parecida a la muerte, que ocurre porque el protagonista ha adquirido mucha instrucción en la doctrina de la Iglesia<sup>769</sup>.

Nota anche come *Decir de los siete Planetas*, quest'opera si colloca perfettamente all'interno della tradizione allegorica del sistema letterario italiano. Si tratta di un poemetto composto, con certezza, nel 1405, in occasione della nascita del futuro re di Castiglia. Il riferimento proviene dalla rubrica di Baena, essenziale, come si è visto, per la collocazione cronologica dell'intero *corpus* poetico di Imperial, e dalle parole del *decir*

---

<sup>766</sup> 2004: 127

<sup>767</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., pp. 209-210.

<sup>768</sup> M. W. BLOOMFIELD, *The Seven Deadly Sins*, Michigan State College Press, 1952, pp. 12, 13, 16. NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., pp. LXXXVI-LXXXVII.

<sup>769</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., pp. LXXXVII-LXXXVIII.

stesso, che, nei versi iniziali, ne danno notizia, attraverso una attenta perifrasi («En dos setecientos e más dos e tres / [...] / viernes primero del terçero mes» vv. 1 e 3). Il primo intento del poeta fu, evidentemente, quello di rendere omaggio a Juan II e alla famiglia reale, ma, nel finale, la poesia rappresentò anche l'opportunità per dirigersi direttamente al re, Enrique III, attraverso una allegoria che più avanti si spiegherà, e con la quale il genovese propone il tema politico e, probabilmente, anche quello poetico di non accettazione, da parte della Castiglia del suo tempo, del verso italianizzante.

È possibile dividere il poema in tre parti anche se Elena González Quintas, una delle ultime studiose che si è occupata del *decir*, ne ha proposto quattro: la prima sezione (vv. 1-16) ci pone all'alba di un venerdì del marzo 1405, momento nel quale l'io lirico viene sopraffatto dal sonno; nella seconda (vv. 17-48), caratterizzata da un movimento che la critica definisce orizzontale, presenta le azioni nel piano spaziale nel quale si colloca il protagonista che apre gli occhi e si trova in un *locus amoenus*, nel quale fanno il loro ingresso un toro ed una leonessa; nella terza (vv. 49-384) si passa ad un piano verticale, quando l'uomo –ed il lettore– alza lo sguardo ed assiste alla elargizione di doni e virtù; nella quarta ed ultima parte (vv. 385-408), infine, si torna ad un piano orizzontale con un repentino cambio di tono dovuto al brusco risveglio del protagonista<sup>770</sup>.

Suddividendo, come si diceva, il componimento in tre, nella prima parte viene descritta una visione durante la quale il poeta crede di sentire una donna –Catalina de Lancáster– che, partorendo, invoca la Vergine utilizzando preghiere, anche in inglese arcaico e in arabo. Aprendo gli occhi il poeta si vede in un prato ricco di fiori, il *locus amoenus* serafico dove trovano spazio solo rose profumate, verdi allori, fonti di acque purissime, uccellini, dolci melodie e l'ombra di un pino<sup>771</sup>. A partire dal verso 49, alzando gli occhi, il protagonista vede otto stelle in luminosi volti di donne, e poi dodici visi di ancelle di vestite di bianco. Il clima paradisiaco che circonda il poeta viene evidenziato ulteriormente dal canto sacro che queste donzelle emettono all'unisono; siamo al verso 75 dove le melodie del *Benedictus qui venit* e del *Deus judicium tuum regi da* diventano perfette e avvolgenti. Bisognerà però aspettare il verso 84 per scoprire che gli otto scintillanti volti sono la rappresentazione di Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere,

---

<sup>770</sup> Elena GONZÁLEZ QUINTAS, «Notas al *Dezir al nacimiento de Juan II*», in *Iberia Cantat. Estudios sobre la poesía Hispánica Medieval*, Juan CASAS RIGALL, Eva M<sup>a</sup> DÍAZ MARTÍNEZ (edd.), Universidad de Santiago de Compostela, 2002, pp. 371-386.

<sup>771</sup> Anche nel *Decir a las Siete Virtudes Imperial* immaginerà di essere stato colto da un sonno improvviso sul far dell'alba, in un luogo molto simile a quello descritto in questa occasione, caratterizzato da un prato fiorito di rose e da una fonte d'acqua in cui il poeta si laverà il volto («fuéme a una fuente por lavar la casa / en un prado verde que un rosal enflora» vv. 11-12).

Mercurio e Luna -i sette pianeti del sistema tolemaico-, a cui si aggiunge Fortuna che, nel finale del poema, assumerà un ruolo predominante. Imperial non tralascia l'invocazione di Apollo, al verso 95, concludendo questa prima sezione al v. 104, con la citazione di Dante e Virgilio.

La seconda macrosequenza del componimento è la più lunga del poema e comprende le stanze dalla 14<sup>a</sup> alla 48<sup>a</sup>. Vengono riportati i discorsi dei sette pianeti ciascuno dei quali dona al nascituro una virtù e chiede per lui una serie di capacità e abilità. In questa seconda parte è evidente la conoscenza che Imperial ha della mitologia e dei Classici; l'autore, infatti, arricchisce il testo citando molti personaggi storici e leggendari, conferendo ancora più importanza alle parole degli astri e, dunque, esaltando ulteriormente la figura del re. Il primo a parlare è Saturno, che chiede a Nobiltà che al bambino siano dati pacatezza e saggezza; per quest'ultima Imperial fa riferimento ad Euclide, padre della geometria occidentale. Il pianeta è accompagnato da Prudenza, la prima delle virtù cardinali, che dovrà essere la sua massima servitrice (vv. 105-120).

Poi prende la parola Giove che augura al nascituro di essere puro, trasparente e saggio, più sapiente di Salomone, amante della Repubblica più di Metello e più prestante di Carlo Magno; infine chiede che anche Temperanza, altra virtù cardinale, sia sua ancella (vv. 121-158). Prosegue di seguito la terza luce, Marte, che spera che il futuro re possieda l'abilità nella strategia e lo splendore che erano stati propri di Achille ed Ettore, che superi in valore il Maccabeo, gli Scipioni e Giosuè; gli dona un cavallo forte come il mitico Bucefalo di Alessandro Magno e gli augura di raggiungere la posizione di Galaz. Il pianeta fa poi due ulteriori doni al re: la lancia del nobile Achille e la spada del duca di Buglione. Vorrebbe, inoltre, che la virtù della Fortezza fosse la sua guardia maggiore (vv. 159-192).

Il quarto pianeta che parla è il Sole che dà all'Infante una bellezza superiore a quella di Assalonne, una forza maggiore a quella di Ercole, una carriera prestigiosa simile a quelle di Alessandro Magno e di Giulio Cesare; si augura che sia signore di tutto l'oro, che conceda sempre senza voler nulla in cambio, che abbia figli e figlie e che il regno sotto di lui sia sempre florido. Spera anche che in tutto ciò sia accompagnato da Fede, la prima virtù teologale che incontriamo (vv. 193-230). La narrazione prosegue con Venere che spera che Juan sia bello come e, se fosse possibile, più di Narciso, saggio nell'amore come Ovidio e che sempre possa essere amato come gli eroi e i cavalieri del passato, che produca un canto più dolce di quello di una Sirena e che Carità gli sia sempre vicino (vv. 231-264).

La sesta luce, Mercurio, gli augura di essere saggio e onesto come Giustiniano e Agostino, che sia accorto e astuto, che non viva in ozio ma in attività e che abbia Speranza, altra virtù teologale, come amica (vv. 265-288). Parla poi la Luna che gli augura divertimento e fecondità del regno; cede poi la parola a Giustizia, da lei invocata, che garantisce che per lui aprirà le porte del suo palazzo (vv. 289-328). Per ultima interviene la Fortuna; l'ottava luce dice chiaramente di essere la sola ed unica ad avere l'ultima parola su quanto hanno chiesto e promesso gli altri pianeti; se volesse potrebbe andare contro il volere dei pianeti ma in questo caso, comunque, la sua intenzione è essere compiacente con i corpi celesti e far in modo che ciò che fin'ora è stato detto si realizzi (vv. 329-384).

Nell'ultima parte Imperial descrive l'infante, il suo volto angelico e il corpo di leone e cavallo. Al protagonista non rimane altro che omaggiare il neonato e, per questo, interviene Discrezione che lo incita a prostrarsi a lui. Ma la chiave dell'intero poemetto è contenuta negli ultimi due versi, che presentano il tema politico di cui si è accennato: d'improvviso il poeta viene buttato fuori dal frutteto e si risveglia dal sonno che lo aveva colto nella pacificità del luogo classico.

Nel capitolo 2, parlando del genere del *decir*, si è accennato alle considerazioni di Dorothy Clarke e di Sara Ortega Sierra sul componimento in analisi. Come abbiamo detto, Clarke indica la drammatizzazione come una possibile forma di attuazione dei testi di canzoniere, cosa che, in effetti, avviene nel *decir* di Imperial, dove è immediatamente evidente la predilizione del discorso mimetico su quello narrativo e descrittivo<sup>772</sup>. Ortega Sierra, invece, evidenzia che il monologo di ciascun attante che interviene nel poemetto è preceduto da brevi ma significative didascalie che potrebbero curiosamente comportarsi come elementi caratteristici della trascrizione delle battute –soprattutto nel caso in cui il testo fosse scritto dopo una presentazione in pubblico-, e i dialoghi potrebbero configurarsi anche come parti di una più articolata e completa sceneggiatura teatrale –nel caso si trattasse, al contrario, di un testo scritto in preparazione di una rappresentazione pubblica.

Queste didascalie sono individuabili nei segni paraverbali del teatro presentati da Tadeus Kowzan, e da altri elementi che la filologa sottolinea: si tratta delle ricorrenti “formule *dicendi*” («Júpiter dixo» v. 121), del riferimento alla modulazione del tono di voce («començó a fablar el otro planeta / con Júpiter junto en boz mansueta», vv. 102-

---

<sup>772</sup> Dorothy CLARKE, *Francisco Imperial, nascent Spanish secular drama, and the ideal prince*, in «Philological Quarterly», XLII, 1963, pp. 1-13.

103); della descrizione della mimica facciale («cuando Mercurio quiso fablar, / mostró en sus ojos su disposición. / Diz: “Yo le enfloyo seso e razón”», vv. 267-269), e «Con muy leda faz, mostrando alegría: / “Por le ser –dixo– yo más favorosa”», vv. 361-362); dei gesti («E abaxó la frente muy omildosa. / E alçóla luego con lindo semblante», vv. 369-370), dei movimenti degli attanti («Siguiendo las bozes pissava camino», v. 41), della rappresentazione degli abiti («las ocho donzellas tan angelicales / de alvo vestidas, çintas de laurel», vv. 403-404), dei suoni e della musica («El romper del agua eran tenores / que con las dulçes aves concordavan / en bozes baxas e de las mayores / duçainas e farpas otrosí sonavan; / e oí personas que de manso cantavan», vv. 33-37)<sup>773</sup>. Sostiene dunque Ortega Sierra che con quest’opera ci troveremmo dinnanzi alla presenza di «cualidades semi-dramáticas y de acotaciones escénicas rudimentales», che porterebbero a considerare il *decir* di Imperial un precursore del teatro medievale<sup>774</sup>.

Il primo *decir* allegorico di Imperial è stato recentemente studiato da Elena González Quintas, che ha segnalato due tipi di allegorie: la profetica e la sociale<sup>775</sup>. A queste si potrebbe aggiungere quella animale, assai in voga nei secoli XIV e XV per rappresentare i nobili castigliani. Ripercorrendo le tre sezioni narrative delle quali si è parlato in precedenza, si analizzano di seguito le diverse immagini che il genovese propone. Prima di giungere alla prima allegoria, l’inizio dell’opera presenta quell’attenzione perifrastica diffusa nella poesia di Imperial che in questo caso serve per introdurre a quel mondo fantastico che l’autore costruisce con scrupolo ed attenzione. Alternandolo a dettagli cronologici –«En dos setecientos e más dos e tres» (v. 1) e «viernes primero del terçero mess» (v. 3)-, Imperial dichiara il suo stato di dormiveglia -«pasando el aurora, viniendo el día» (v. 2) e «non sé sy velava, ni sé sy dormía» (v. 4)- che porta il pubblico di lettori e ascoltatori a non sapere se quelli che l’io lirico vede e ascolta è reale o mero frutto della sua immaginazione.

La prima allegoria che si potrebbe definire profetico-biblica la troviamo al v. 17, quando il poeta presenta il *locus amoenus*, scenario di tutta l’opera. Vista l’atmosfera sacra che accompagna l’ingresso delle stelle, caratterizzato dai canti liturgici di sottofondo e dai riferimenti biblici all’Apocalisse ed ai Salmi dei Profeti, il *tópos* sembra assumere l’aspetto del Paradiso Terrestre:

<sup>773</sup> Tadeusz KOWZAN, *El signo y el teatro*, María del Carmen BOBES NAVES (trad.), Arco Libros, 1997, pp.121- 154. ORTEGA SIERRA, “Oír dezires y decir dezires”..., *op. cit.*, p. 102. ORTEGA SIERRA, “Oír dezires y decir dezires”..., *op. cit.*, p. 102.

<sup>774</sup> *Ibidem*.

<sup>775</sup> Cfr. Elena GONZÁLEZ QUINTAS, «Notas al *Dezir al nacimiento...*», *cit.*



Abrí los ojos e vime en un prado  
de cándidas rrossas e flores olientes,  
de verdes laureles, todo çircundado,  
20 a guisa de cava, de dos bivas fuentes;  
nasçía un arroyo de aguas corrientes  
caliente la una e la otra frýa,  
e vna con otra non se bolvía;  
otro tal nunca vieron los ojos bivientes.

25 La calda corría por partes de fuera;  
segunt mi abisso creo que seria  
por guarda del prado a guis de lussera,  
tan fuertemente tanto fervía.  
Por partes de dentro la fría corría,  
30 de que se vañavan las rrossas e flores;  
cantauan lugares a los rruyseñores,  
commo acostumbran al alva del día.

El rronper del agua eran tenores  
que con las dulçes aues concordavan,  
35 en bozes baxas e de las mayores  
duçaynas e farpas otrosý sonnavan;  
e oý personas que manso cantavan,  
mas por distançia non las entendía,  
e tanto era su grant melodía  
40 que todas las aves mucho se alegravan.

Come è noto, durante il Medioevo l'allegoria animale rappresentò uno degli strumenti più utili nella trasmissione dei messaggi di tipo político, e il leone, protagonista delle allegorie animali di Imperial, verrà a rappresentare la forza dei re di Castiglia,

entrando anche nelle sue immagini araldiche<sup>776</sup>. Così nei versi 45-48, l'autore describe la figura di Catalina de Lancaster:

Vi entrar un toro muy asonggado,  
e una leona sobrel asentada:  
de dueña la fas tenía coronada,  
a honzas e flores el manto broslado.

Si tratta di una leonessa dal volto umano, coperta da un mantello impreziosito da onze e fiori gioielli e inconronata, seduta su un toro, símbolo della città natale dell'infante. Come mette in evidenza Casaldüero nella sua attenta analisi delle allegorie nell'opera di Imperial, a seguito del matrimonio con Enrique III, alla Regina sarebbe corrisposta la corona di Castiglia, mentre, considerando le sue origini inglesi, si spiega il mantello che la ricopre, adornato con elementi che simboleggiano leopardi e linci, le armi dell'Inghilterra<sup>777</sup>. Questa immagine torna a presentarsi al v. 236 «donde la leona estaba assentada», e nell'ultima parte del *decir* quando, alla vista dell'infante, nei versi 391-392 si legge «e vi a la leona un niño abraçado/besándolo dulce de zé “Vida mía”». La stessa sezione, inoltre, comprende i versi in lingua che già abbiamo ricordato anteriormente, probabile rimando all'apertura culturale che Imperial augura al regno di Juan II, considerando anche il suo continuo impulso all'apertura verso le lettere italiane e francesi.

In corrispondenza a quel momento di passaggio tra un piano orizzontale ad uno verticale, al verso 49 inizia una nuova allegoria profetica che ci accompagnerà fino al verso 384. Ancora una volta ci troviamo immersi nell'atmosfera sacra della quale si è già parlato e, a partire dal verso 105, i sette pianeti e Fortuna intervengono nella narrazione. Imperial, basandosi sulle idee che Dante avanzava nel *Convivio*, cerca il perfetto monarca, capace di garantire un regno stabile dal punto di vista político ed economico, assicurando la felicità ai suoi sudditi. I pianeti così si impegnano per creare il perfetto regnante sebbene questo rappresenti solo un auspicio. L'ultima sequenza, infine, si ricollega alla prima poiché ricompare l'immagine del *locus amoenus* che apriva il *decir*, (vv. 385-390) e contiene inoltre l'ultima allegoria animale (vv. 393-404):

---

<sup>776</sup> David NOGALES RINCÓN, *Animalización, sátira y propaganda real: la metáfora y la alegoría animal como instrumento político en la castilla bajomedieval (Siglos XIV-XV)*, en «Revista Signum», XI/1, 2010, pp. 267-296.

<sup>777</sup> Joaquín GIMENO CASALDUERO, *Origen y significado de una alegoría: Juan II en el Decir de Francisco Imperial*, in *Estructura y diseño en la Literatura Castellana Medieval*, José Porrúa Turanzas S.A., Madrid, 1975, pp.163-177.

De ángel avía faz e semblante,  
 braços e pechos de gentil león,  
 395 e todo lo otro dende adelante  
 de cavallo avía su propia façión;  
 tenía en la mano del su coraçón  
 de oro corona de piedras labrada,  
 e en la otra mano le vi un espada,  
 400 e a las espaldas un alto pendón,  
  
 de oro e de sirgo, e armas rreales,  
 de la grant España; en derredor dél  
 las ocho donzellas tan angelicales  
 de alvo vestidas, çintas de laurel.

Il principe, con il suo volto di angelo, il petto e le braccia di leone ed il corpo di cavallo, impugna una spada nella mano destra e sostiene nella sinistra una ricca corona. Come scrive Casaldüero con parole ancora oggi portanti per l'analisi di questi ultimi versi:

Don Juan así (ángel y caballo al mismo tiempo) corresponde al jinete que en las obras de Dante refrenaba sus pasiones y dirigía a sus vasallos. El pecho y los brazos de león (brazos-acción, pecho-valentía) representan fortaleza. La espada es la justicia y la corona el imperio del mundo. La diestra (empuñando la espada) antepone lo spiritual a lo temporal: la justicia desnuda y sin adornos al esplendor y a la riqueza del imperio. Porque Enrique III ostenta la corona, no luce ésta todavía en las sienes del infante. El pendón indicando la patria de don Juan, identifica a España con Castilla, porque las armas de la "grant España" son las que Marte en su discurso había establecido: "el fuerte castillo e bravo león"<sup>778</sup>.

La conclusione, infine, ospita una allegoria sociale dove si può osservare l'allusione ad uno dei pochi episodi accertati della vita di Imperial al quale si è fatto più volte riferimento (vv. 407-408):

Mas llegar non pude, porque el ortelano  
 me lançó fuera de todo el vergel.

Con questi versi e attraverso l'immagine di un violento risveglio Imperial sembra quindi denunciare la destituzione dal suo incarico istituzionale. Ma le acute parole che Imperial

<sup>778</sup> GIMENO CASALDUERO, *Origen y significado...*, cit.

ha dimostrato di utilizzare sempre con attenzione e dovizia potrebbero celare il sentimento poetico di chi, sognando l'allegoria, deve rapidamente tornare nella realtà poetica castigliana, non ancora pronta ad accettare del tutto la costruzione di sovrastrutture di stampo dantesco.

Su questo componimento, così come sul 250 che si analizzerà più avanti sono moltissimi gli studi che sono stati proposti, e centinaia le pagine scritte. In una prospettiva strettamente intertestuale Imperial-Dante, che cerchi corrispondenze letterali, sicuramente il *decir* a Juan II non può competere con quello alle sette Virtù, che presenta intere terzine della *Commedia*. Imperial, con questa poesia sembra piuttosto mettere alla prova il mondo spagnolo –anche attraverso l'espedito del sogno, alibi che serve in un certo qual modo a non esporsi in maniera diretta- per verificare la sua reazione dinnanzi alla novità italiana, cercando di capire se i poeti castigliani fossero pronti ad accettare l'arrivo dell'allegoria nel "sistema *cancionero*". Giocando con la già assunta allegoria animale, il "sistema Dante" entra in Spagna, per la prima volta, attraverso questa composizione, che apre il cammino verso la lunga tradizione spagnola di *Infiernos de los Enamorados* e *Laberintos de Fortuna*.

#### 4.2.6.2 L'opera per Fernando di Aragona

In questo componimento, come nel 226, Imperial ricorre alla sua erudizione ma, come osserva Nepaulsingh, «aunque intenta elogiar a otra persona, el poeta mismo, en cuanto juez impecable, recibe más elogios que aquella persona»<sup>779</sup>. Osserva ancora il critico che Imperial nominerà l'infante solo in otto dei quarantotto versi del componimento, mentre farà ampio sfoggio della sua già esibita cultura, in gioco letterario che solo il lettore più attento può comprendere:

La alusión perifrástica es el recurso principal del poema, que es un acertijo, como XIV (243) («E aquí çierro la llave»), cuya solución es asequible tan sólo al lector u oyente eruditos. El lector tiene que adivinar los nombres de todas las personas referidas cuya hermosura es igualada con la del infante<sup>780</sup>.

Nella prima strofa Imperial si espone in prima persona e, quasi di immediato, elenca gli autori delle sue letture, nominando Dante subito dopo gli epici Omero e Virgilio, e prima ancora di Boezio, Lucano e Ovidio. E nessuno tra queste *auctoritates*, scrive il

---

<sup>779</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 94.

<sup>780</sup> *Ibidem*.

genovese, ha mai descritto una persona più gentile del suo amato infante («si en toda su escriptura / leí tan gentil figura / como es la del Infante», vv. 5-8): il poeta pone l'accento sulla gentilezza e sui valori cortesi del futuro re, più che su quelli guerrieri.

Così, nella seconda strofa cita Assalonne, figlio di Davide, «que fue tanto de fermoso» (v. 10), Achille, Giasone, Narciso «el amoroso» (v. 12) e, in una sola perifrasi, Galahad ed Ercole «e del virgen venturoso / que acabó las maravillas» (vv. 13-14). Questi ultimi due versi hanno portato a diverse interpretazioni. Imperial gioca con i termini riferendosi nei versi 13-14 a Galahad e ad Ercole, entrambi citati già presenti nel *decir a Juan II* (v. 187 «e dóle el estado del noble Galaz»; v. 200 «como Ércoles fuerte sea e constante»). Questa doppia accezione viene presentata da Nepaulsingh che, a proposito, scrive:

Hércules, vestido de mujer, hizo las tareas de una mujer mientras servía a Ónfala, reina de Lidia. Se llamaba don Galhad “el caballero virgen”, de modo que “maravillas” se refiere a las labores de Hércules y simultáneamente al hecho de que Galhad, que se compara frecuentemente con Jesucristo, logró ver el Santo Grial, una maravilla que Lanzarote y Perceval no pudieron hacer sino en sueños<sup>781</sup>.

Garrigós Llorens, invece, sottolinea quanto segue:

Según la tradición legendaria, solamente los caballeros puros podían llegar a alcanzar el Grial. Esta «pureza» se refiere a la castidad y Galahad había vivido su vida sin pecado. De ahí que Imperial se refiera a él como «virgen venturoso». Además, de los tres que emprenden la búsqueda del Grial, Bors, Perceval, y Galahad, es finalmente él el único que termina alcanzándolo, y por ello dice Imperial «que acabó las maravillas» (v. 14)<sup>782</sup>,

e con questa interpretazione allontana quella classicheggiante che, tuttavia, è assai plausibilmente presente nell'esercizio di sfarzo poetico di Imperial. Poi cita Anfione «que amuró las villas / sólo con su fablar gracioso» (vv. 15-16), già presente in Dante che ne ricorda l'impresa della costruzione delle mura intorno alla città di Tebe («Ma quelle donne aiutino il mio verso / ch' aiutaro Anfione a chiuder Tebe» *Inf.*, XXXII, vv. 10-11).

Nella terza strofa Imperial ricorda il re Ban de Benoi, padre de Lancillotto, e nomina anche Tristano, Amadigi e Biancifiore; e poi ancora Polidoro, figlio di Priamo e Ecuba, che morì quando scoprì che Toria era caduta in mano dei greci («e del lindo Apidaloro / que fue de Écuba lloro / en sus últimos dolores» vv. 22-24). Con i primi due versi della quarta strofa, invece, Imperial si starebbe riferendo a Didone, abbandonata da Enea; a tal proposito Nepaulsingh commenta che «“Feniza” es además una variante de Fénica [...],

---

<sup>781</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>782</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 278.

hija del emperador de Alemania, se enamoró de Cligés en el romance de Chrétien de Troyes, y su amor la hizo abandonar a su marido, el emperador Alís de Grecia, que era tío de Cligés»<sup>783</sup>. Conclude il critico dicendo che in questo modo, come già per «virgen venturoso» (v. 13), Imperial allude simultaneamente alla materia classica ed a quella della letteratura cavalleresca e, aggiungiamo, potrebbe riferirsi anche con un gioco di parole alla Fenice protagonista del componimento 243.

I versi successivi («e del que a la movediza / dio la luna e fizo maje» vv. 27-28) risultano più oscuri, ma analizzati dettagliatamente da Nepaulsingh: «"La movediza" es la mar, "la luna" es Circa, hija del Sol, y la persona que Circe dio al mar e hizo mago ("maje", cf. "mage" en francés) es Ulises, a quien ella enseñó cómo controlar el Océano para que aprendiera su destino de Tiresias»<sup>784</sup>. Tuttavia Dutton-Cuenca non sono convinti della spiegazione sopra riportata, ma confrontano il passaggio con una terzina della *Commedia* («Certo non si scotea sì forte Delo, / pria che Latona in lei facesse il nido / a partorir li due occhi del cielo» Pg. XX, 130-132). Gli studiosi ipotizzano che possa essere un riferimento all'isola di Delo, dove Latona diede alla luce Apollo e Diana, cioè il Sole e la Luna<sup>785</sup>. Anche il verso successivo («e de la flor de grant linaje» v. 29) è stato oggetto di diverse interpretazioni: Nepaulsingh vede in esso un'allusione alla rosa di Saron e Gesù Cristo<sup>786</sup> ma, osserva Garrigós Llorens:

Aunque el término «rosa de Sarón» suele relacionarse con Jesucristo, en la Biblia se usa una sola vez y no hace referencia a Jesús. En el Cantar de los Cantares 2:1, la esposa de Salomón se auto-describe como «la rosa de Sarón», es decir la flor del valle de Sarón. «Sarón» significa en hebreo un lugar plano o una llanura y la Biblia utiliza este término para describir a una de las llanuras más grandes de Palestina, que se encuentra en muchos versículos, incluyendo Hechos 9:35, 1 Crónicas 5:16 y 1 Crónicas 27:29. Por tanto, no podemos asegurar que Imperial esté haciendo referencia aquí a Jesucristo<sup>787</sup>.

I riferimenti ad opere e letterature proseguono nel verso successivo, dove il poeta cita *Paris et Vienne*, romanzo al quale, come si è visto, si era probabilmente riferito in modo indiretto nel componimento 531 e che menzionerà anche nel successivo 226. Ma anche in questo caso il nome Paris è ambivalente, anticipando il nome di Paride («e del que dio mançana / por do fue el grant denaje» vv. 30-31).

---

<sup>783</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 96.

<sup>784</sup> *Ibidem*.

<sup>785</sup> DUTTON-CUENCA, *Cancionero...*, cit, p. 305.

<sup>786</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 96.

<sup>787</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión...*, cit., pp. 279-280.

Nella quinta strofa, prima di passare al tema sacro presente nell'ultima ottava, Imperial introduce la figura del *ruiseñor* che Lida de Malkiel definì come «un pájaro renacentista» le cui apparizioni nella poesia castigliana di epoca precedente a quella di Imperial sono sporadiche e secondarie<sup>788</sup>. Più recentemente, tuttavia, Pampín Barral ha studiato l'evoluzione del canto dell'usignolo nella poesia canzonierile, osservandone la presenza in più di venti autori ed oltre quaranta composizioni, solo circoscrivendo la ricerca delle opere individuate e classificate da Dutton. Osserva la studiosa che la poesia di Imperial si colloca in un momento di transizione, poiché il genovese sembra abbandonare la relazione tra l'animale ed i motivi amorosi che aveva caratterizzato il topos fino a quel momento: «Francisco Imperial [...] continúa con el topos consagrado, pero ahora lo acomoda en composiciones de carácter laudatorio, escritas con motivo del nacimiento de Juan II (el 6 de marzo de 1405) o en honor a Fernando, rey de Aragón»<sup>789</sup>.

Il poeta non apre mai i suoi componimenti con riferimenti al mondo cristiano anche se il tema lo aveva interessato in varie occasioni, soprattutto nel ciclo di *preguntas y respuestas* sulla Fortuna presentato all'inizio. In questo caso, invece, decide di affidargli la parte conclusiva del *decir*, nella quale si allude alla tradizione iconografica di san Giorgio («yo vi a Jorge figurado» v. 41) ed all'Arcangelo Gabriele («e vi al que dixo "Ave"» v. 42). Quest'ultimo era già stato presentato nel primo componimento alla Estrella Diana, attraverso una quasi identica perifrasi; ma, se nel 231 il volto della donna viene descritto come simile a quello serafico del Nunzio («semblante amoroso e viso suave / propio me paresçe al que dixo "Ave"» vv. 14-15), nel *decir* a Fernando di Aragona Imperial arriva a lodare così tanto il re da renderlo addirittura superiore all'Arcangelo, cosa che, peraltro, non farà in modo così esplicito per Juan II il quale, come si vedrà, di semplice angelo aveva volto ed aspetto («de ángel avía faz e semblante» CB 226: 390).

Il componimento a Juan II e a Fernando di Aragona sono, come sappiamo, gli unici due *decires* encomiastici di Francisco Imperial. Sebbene, seguendo la tradizione critica che colloca l'opera in oggetto dopo il *decir* a Juan II, si mantiene la datazione approssimativa del 1409 proposta da Dutton-Cuenca, non è detto che si tratti di una poesia successiva al 226. Baena scrive nella sua rubrica che l'Infante sarà re di Aragona, il che

<sup>788</sup> LIDA DE MALKIEL, «El ruiseñor de las Geórgicas y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», in *La tradición clásica*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-117, in particolare p. 107.

<sup>789</sup> Mercedes PAMPÍN BARRAL, *Cantan ruiseñores cantares más de çientola evolución del canto del ruiseñor en la poesía cancioneril*, in *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Carlos ALVAR, Cristina CASTILLO, Mariana MASERA, José Manuel PEDROSA (edd.), Madrid, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 63-72, in particolare p. 67.

non aiuta molto per trovare una soluzione in tal senso. In ogni caso è pur vero che l'encomio allegorico al futuro re di Castiglia si concludeva con il brusco risveglio interpretabile, come visto, quale atteggiamento poco riconoscente di Enrique III nei confronti del poeta, ed è altrettanto evidente che il genovese, con questa poesia meno strutturalmente complessa della precedente ma contemporaneamente più encomiastica, sembra esaltare maggiormente Fernando rispetto al fratello minore. È assai probabile che questo encomio si collochi nel dialogo tra Imperial ed il potere, considerando che l'infante di Aragona aveva sotto il suo controllo i domini meridionali del regno nei quali il poeta gravitava.

#### 4.2.7 Il *Decir a las siete Virtudes*

Sul *Decir a las siete Virtudes* sono molti gli studi prodotti, e imprescindibili sono le edizioni critiche di Archer Woodford (1954) e di Margherita Morreale (1967), base per la successiva analisi di Nepaulsingh (1977); più recenti sono le analisi di Scamuzzi e Ruffinatto (2008), Aquilano (2010) e Garrigós Llorens (2015), che hanno diffusamente parlato degli aspetti allegorici e danteschi della poesia, segnalati nelle note al testo presentate in appendice.

Oltre a quella della paternità, che nasce dalla brevità ed imprecisione della rubrica che riporta solo il nome di Imperial, senza altri elementi identificativi<sup>790</sup>, una questione dibattuta riguarda la datazione dell'opera. Non esistono, infatti, elementi estreni che aiutino a collocare cronologicamente il componimento, perciò la critica deve affidarsi agli indizi contenuti all'interno dell'opera. In particolare Archer Woodford propone il 15 gennaio 1396 -giorno in cui Enrique III, il re fanciullo nominato al v. 382, era giunto a Siviglia per sedare alcuni disordini che da più di quindici anni affliggevano la città- come *terminus post quem* della composizione del *decir*. Woodford ritiene che l'opera sia stata composta per incoraggiare il re ad intervenire nella situazione sivigliana, senza tener conto dell'autorità di nobili e prelati, «tirando los mantos e escapularios» (v. 391). In questa prospettiva, inoltre, si può spiegare in modo soddisfacente il motivo per cui il poeta trasferisce su Siviglia, ai vv. 352-381, l'invettiva di Sordello alla "serva Italia" (Pg. VI, 76-151), e quali siano le colpe che il re viene chiamato a punire. D'altra parte abbiamo già

---

<sup>790</sup> NEPAULSINGH, *Micer... cit.*, pp. XXXI-XXXVI.



incontrato il tema politico in Imperial nei componimenti 248 («Por Guadalquivir arribando») e 241 («Abela, çibdat de grant fermosura»).

A Siviglia l'arcidiacono di Ecija, Fernando Martínez, era emerso nel vuoto di potere generato dagli scontri per la reggenza durante la minorità di Enrique III che, nel 1393, assunse il potere e riuscì ad affermare la sua autorità. Nel frattempo, però, l'arcidiacono era diventato una personalità assai influente a Siviglia, incitando da tempo il popolo della città contro gli ebrei e gli arabi lì residenti, nonostante l'esplicita diffida dal parte della corte e di Enrique stesso, che guardavano con favore ad una maggiore integrazione delle comunità musulmane ed ebee nella società. Il 6 giugno 1391, però, il ghetto venne invaso, e 4000 persone furono linciate per puro odio razziale.

Qualche anno dopo, nel gennaio 1396, Enrique III si recò a Siviglia, suscitando probabilmente l'entusiasmo di Imperial, che lo credeva giunto per porre fine alle efferate attività dell'arcidiacono e per rinnovare la classe dirigente locale. Il 15 gennaio il re fece arrestare l'arcidiacono, che venne rilasciato nel maggio di quello stesso anno, e fu emanata un'ordinanza che imponeva di reintegrare l'arcidiacono e i suoi complici nei loro ruoli, e di considerare saldati i loro debiti con la giustizia. Alla luce di questo, Scamuzzi conclude:

è verosimile dunque che Imperial componesse il suo *decir* dopo l'arrivo del re a Siviglia – quindi dopo il 15 gennaio 1396- ma difficilmente molto dopo questa data, dal momento che egli mostra ancora entusiastica fiducia nella giustizia reale, che non avrebbe invece tardato molto a deluderlo, con il pronto rilascio dell'arcidiacono. Woodford non trascurava di spiegare, a integrazione della sua ipotesi di datazione, la ragione per cui l'azione vendicatrice del re viene presentata attraverso una profezia, che la proietta vent'anni più in là del giorno in cui avviene il sogno allegorico<sup>791</sup>.

Dal canto loro Dutton-Cuenca propongono una datazione posteriore, risalente al 1407, considerando il componimento come l'opera maestra di Imperial, successivo al *Decir a Juan II*.

Nel *decir* che occupa la posizione numero 250 sono moltissimi i richiami della *Divina Commedia*, ma è indubbio che Imperial abbia ben presente la tradizione della poesia allegorica medievale, che da Prudenzio in poi invade la Francia e, successivamente, la penisola iberica, dando vita a componimenti didattici in cui si danno battaglia vizi e virtù. Osserva Iole Scamuzzi che Imperial attinge largamente, anche in altri suoi componimenti, a questo patrimonio di origine francese, ricreandone i luoghi più comuni, come, per esempio, la corte d'Amore alla quale affida il compito di decidere sui

---

<sup>791</sup> RUFFINATTO-SCAMUZZI, *Le tre corone... cit.*, pp. 41-42.

suoi versi alla Estrella Diana<sup>792</sup>, ma anche riferendo di opere della tradizione francese e, nel 248, ad una lingua di matrice provenzale.

All'inizio del secolo scorso Chandler Post spiegava che è tipico della poesia allegorica francese prima, e castigliana poi, far seguire all'immagine la sua spiegazione, ed individuò tre modalità secondo cui ciò avviene: la prima consiste nell'immediato chiarimento del significato dell'immagine allegorica, non appena essa viene presentata; la seconda è chiamata allegoria *self-explanatory*, così chiara cioè da non necessitare spiegazione; la terza implica l'articolazione del componimento in due parti, una, più breve, in cui l'immagine è presentata, un'altra, più lunga, in cui è illustrata. Il *decir* viene collocato in questa ultima categoria, sebbene lo studioso voglia stabilire chiaramente la distanza che separa il modo di poetare allegorico di Dante da quello del poeta spagnolo, sottolineando ancora una volta l'inferiorità dell'imitatore<sup>793</sup>.

Il componimento inizia con una celebre massima tratta dalla *Divina Commedia* «El tiempo perder pesa a quien más sabe» (v. 1), che il poeta traduce letteralmente («ché perder tempo a chi più sa più spiace», *Pg.* III, 78), come farà per molti altri versi lungo tutto il poemetto. Imperial immagina di essere stato colto da un sonno improvviso sul far dell'alba, in un luogo chiaramente individuato come *locus amoenus* e caratterizzato, come quello del *Decir a Juan II*, da un prato fiorito di rose nel quale scorre un corso d'acqua, nel quale il poeta si lava il volto («fueme a una fuente por lavar la cara / en un prado verde que un rosal enflora», vv. 11-12).

La narrazione si interrompe dopo pochi versi, per lasciare spazio ad una invocazione ad Apollo (vv. 17-24), anch'essa tratta dalla *Divina Commedia* (*Pd.* I, 13-14), seguita dall'altrettanto dantesca similitudine della scintilla (*Pd.* I, 34), che col favore divino divampa un grande incendio (vv. 17-36). In sogno, il poeta vede «cuatro çercos que tres cruces fazían» (v. 42), che rappresentano le quattro virtù cardinali e le tre teologali, come più avanti lo stesso Imperial spiegherà. Il poeta inciampa in un torrente limpidissimo, che funge da fossato intorno ad un roseto dal quale proviene una musica celestiale. Come nel *Decir* 226, anche qui l'atmosfera è alta e liturgica.

Innanzitutto ai suoi occhi compare un ponte levatoio «más bivo que çentellas» (v. 78), che gli si presenta come un cammino di purificazione: nell'attraversarlo, infatti, il poeta vede la sua veste farsi candida e prende coscienza dei suoi peccati («Ante que entrasse,

---

<sup>792</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>793</sup> Chandler R. POST, *Medieval Spanish Allegory*, Harvard University, 1915, pp. 19-27, 34-51.

ove muchos suores; / deque fue entrado ¡oíd qué aventura! / vi toda blanca la mi vestidura / e luego conocí los mis errores », vv. 85-88). Il sogno continua quando, entrando nel giardino, vede un uomo che ricorda il Catone di Dante («vidi presso di me un veglio solo, / degno di tanta reverenza in vista, / che più non dee a padre alcun figliuolo. / Lunga la barba e di pel bianco mista / portava, a' suoi capelli simigliante, / de' quai cadeva al petto doppia lista» *Pg.* I, 31-36) vestito anch'egli di bianco, che porta sotto il braccio la *Divina Commedia*: «Era en vista benigno e suave, / e en color era la su vestidura / çeniza o tierra que seca se cave, / barva e cabello alvo sin mesura. / Traía un libro de rica escriptura, / escripto todo con oro muy fino, / e començava *En medio del camino*, / e del laurel corona e çentura» (vv. 97-104). Si tratta di Dante, che guida il poeta attraverso il giardino, nel quale incontrano la dantesca Lia (*Pg.* XXVII, 100-108: «Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. / Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno; / ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno. / Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga / com'io de l'addornarmi con le mani; / lei lo vedere, e me l'ovrare appaga»), rappresentazione allegorica della vita attiva, che coglie fiori per intrecciare una ghirlanda («Qualquier qu'el mi nombre demanda, / sepa por çierto que me llaman Lía, / e cojo flores por fazer guirlanda, / como costumbro al alva del día», vv. 137-140).

Dopo l'incontro con Lia, Dante illustra al poeta le sette virtù, ognuna circondata da ancelle, che rappresentano qualità accessorie a quella principale. Carità, prima tra le virtù teologali e la più vicina al cielo, è circondata da Concordia, Pace, Pietà, Compassione, Misericordia, Beneficenza, Temperanza, Libertà, Mansuetudine, Grazia (vv. 199-207); Fede, seconda tra le virtù teologali, è circondata da Purezza, Castità, Rispetto, Affetto, Religione, Obbedienza, Fermezza, Eredità (vv. 209-216); Speranza, terza virtù teologale, è circondata da Fiducia, Ambizione, Amore, Desiderio, Certezza, Attesa (vv. 217-223).

«Las otras cuatro son dueñas morales» (v. 224). Giustizia, prima delle cardinali, annovera nel suo seguito Giudizio, Verità, Lealtà, Castigo, Dichiarazione sotto giuramento, Uguaglianza e Legge data (vv. 225-232); Fortezza, seconda cardinale, comprende Magnanimità, Munificenza, Sicurezza, Pazienza, Mansuetudine, Grandezza, Perseveranza, Fermezza (vv. 233-248); la Prudenza, terza cardinale, è circondata da Provvidenza, Intelletto, Insegnamento, Cautela, Sollecitudine, Docilità (vv. 249-256); Temperanza, ultima tra le virtù cardinali, ha come ancelle Continenza, Castità, Purezza e Sobrietà (257-264).

Imperial si chiede come mai alcune di queste donne, pur avendo lo stesso nome, si presentano con aspetti diversi ed accompagnano più di una virtù, e Dante gli spiega che, anche se loro le hanno osservate sotto le sembianze di donne, esse sono tutte emanazioni di Dio, e, quindi, in Dio sono uniche, anche se per l'uomo possono manifestarsi in modi diversi (vv. 265-296). Come in diverse occasioni Virgilio dà risposte a Dante che durante il suo cammino gli rivolge dubbi, così qui avviene qualcosa di simile. In questo caso, però, è la guida a prevedere le parole di Imperial e a darle risposta con tono amichevole e familiare («Otrosí piensas: 'Si estas donzellas / el mundo alumbran segunt que yo digo, / ¿por qué en Castilla sol ni entre una d'ellas / que non alumbra un poco por abrigo?'» vv. 297-300). Il fiorentino risponde che ciò è dovuto alla presenza di sette serpi, che hanno seguito il poeta nel giardino senza essere da lui notate, e che sono in grado, se rimirate, di impedire la vista delle stelle (vv. 301-312).

Le sette serpi rappresentano i vizi da opporre alle sette virtù appena descritte. Come indicato dettagliatamente nelle note al testo, la critica non concorda nell'interpretazione dei loro nomi né sul loro significato, anche se l'idea più probabile è che siano allegoria di religioni e personaggi ricorrenti anche nel panorama della *Commedia*. Le prime tre serpi, da opporre alle tre virtù teologali, portano i nomi delle fedi che si oppongono alla cristiana: la serpe Morona –religione musulmana- (v. 316), Ariana –eresia di Ario- (v. 318) e Giuderra –ebraismo- (v. 321); la quarta serpe, chiamata Allontanata, rappresenta il papato avignonese, usurpatore del legittimo potere di Roma (v. 335); la quinta, Celestina, rappresenta la pusillanimità, opposta alla Fortezza, e prende il nome da Celestino V, il papa del “gran rifiuto” (v. 338); la sesta, Assassina, rappresenta la sconsideratezza di chi spegne la vita altrui (v. 341); e infine la settima, Sardanapala, si oppone alla temperanza, rappresenta la Lussuria e trae il suo nome da Sardanapalo, re lussurioso per antonomasia (v. 346).

I versi che seguono (vv. 352-399) contengono l'invettiva contro Siviglia alla quale si è accennato, per la quale Imperial mantiene a modello i versi di Sordello contro la serva Italia (*Pg*, VI, 76-151). Imperial lamenta l'assenza delle virtù dalla città e invoca la giustizia reale per punire i responsabili del suo degrado morale. Imperial chiede poi a Dante come abbiano fatto le serpi a giungere con lui nel giardino senza essere viste, e la guida gli risponde che hanno posto sui suoi occhi un velo, il medesimo che impedisce la vista delle virtù a chi vive sulla terra (vv. 413-426). Imperial invoca ancora con parole dantesche la luce del sole a rischiarare la sua vista offuscata («¡Oh sol que sanas toda vista tribulada! / tú me contentas tanto quanto asuelves, / que non menos que saber, dubdar

magrada: / ;tanto mi memoria en gloria embuelves!», vv. 433-436) con parole dantesche (*Inf.* XI, 91-93: «O sol che sani ogni vista turbata, / tu mi contenti sì quando tu solvi, / che, non men che saver, dubbiar m'aggrata»), e sente subito un canto alla Vergine (vv. 441-448); chiede alla sua guida da dove provenga, e Dante gli spiega che nelle rose circostanti risiedono «[...] Serafini, / Dominazioni, Troni, Cherubini» (vv. 454-455). Si leva un vento fresco e Imperial si desta dal sogno, trovandosi in mano la *Divina Commedia*, aperta «nel capitolo in cui la Vergine saluta» (vv.462-464).

Si tratta dell'opera in cui maggiormente è presente il modello italiano, e che si configura come uno dei primi ingressi dei versi della *Commedia* in Spagna. La costruzione allegorica è forse meno articolata che non nel componimento a Juan II, sicuramente meno sottile che non in quelli che abbiamo definito “allegorici incontri femminili”; e sicuramente in questo *decir* si assiste all'abbandono del tema di Fortuna che, dopo aver caratterizzato in più luoghi l'opera poetica di Imperial, non trova spazio. Non è dato sapere con certezza se fosse questo l'ultimo componimento poetico di Imperial, ma indubbiamente fu quello in cui Dante entrò nella parola e con la parola nella letteratura castigliana in formazione.

## CONCLUSIONES

La imagen de Francisco Imperial sigue representando un enigma, sobre todo por lo que se refiere a su vida y a su formación. ¿Cuáles fueron sus reales contactos con el mundo literario italiano? ¿Cómo se colocó dentro del panorama cancioneril? ¿En qué medida se entregó a la vida política de Andalucía y de Castilla? Como concluía ya Nepaulsingh en su edición de 1977, los únicos datos ciertos sobre su biografía se relacionan con su origen genovés –aunque, como se ha subrallado, no sabemos si las palabras de Juan Alfonso que, en la rúbrica al decir a Juan II, recitan «natural de Génova» se refieran al origen de su apellido, o al lugar de su nacimiento–, con el testimonio de su cargo de lugarteniente del almirante de Castilla en 1403 y con su muerte, que tuvo que ser anterior al abril de 1409.

No hay alguna certeza sobre cuál fue su formación, y cuáles fueron sus lecturas. Sin embargo, analizando sus versos –sin duda de extensión e importancia menor respecto a los grandes nombres de la literatura castellana, pero, a pesar de esto, muy interesantes– está claro que Imperial fue conocedor de la poesía de Dante y de su *Commedia*, así como no faltó de ser admirador de los modelos franceses y, probablemente, orientales. Clara demostración de esto es el recurso, en más ocasiones, a palabras en lengua extranjeras como el inglés y el provenzal, así como es muy probable que conociera el latín y el griego, también presentes en sus coplas.

En esta ocasión ha sido analizada la obra poética recogida dentro del Cancionero de Baena, que cuenta con dieciocho composiciones, de los cuales cuatro se encuentran también dentro del *Cancionero de Gallardo* o *de San Román* (MH1). Los versos reunidos por Baena en su obra llevarán al Marqués de Santillana –gran excluido del *CB*– a nombrarlo dentro de su importante *Prohemio* y *Carta* al condestable de Portugal, donde, como es bien sabido, el noble letrado se refiere a él no como decidor o trovador, más bien

como poeta, «como sea cierto que si alguno en estas partes del ocaso mereció premio de aquella triunfal y láurea guirnalda, loando a todos los otros, este fue». Evidentemente la fama de Imperial llegó al oído del noble, y tuvo que ser bastante difundida en su época. Esto nos hace esperar que haya más versos del autor.

En el siglo XIX, a partir del importante estudio de Lida de Malkiel de 1947 -*Un decir más de Francisco Imperial: respuesta a Fernán Pérez de Guzmán*- el interés hacia Imperial ha vuelto a presentarse muy fuerte, llevando varios críticos a analizar la obra del genovés, con particular atención por lo que se refiere al ciclo a la Estrella Diana y a los decires a Juan II y a las Virtudes. Así han publicado sobre él Woodford (1950), Place (1956), Clarke (1960, 1961, 1962, 1963), Lapesa (1953, 1960), Morreale (1967), Gimeno Casalduero (1964, 1972, 1978) y Avalor Arce (1972), y más recientes son las investigaciones de Aquilano (2010) y Garrigós Llorens (2015). La mayoría de los críticos está de acuerdo en considerar Imperial como el iniciador de la poesía italianizante alegórica en Castilla; sin embargo la grandeza de Imperial parece residir más en su capacidad de moverse en ámbitos poéticos distintos, y no sólo en la mera imitación de Dante, aspecto que le costó la acusación de Edwin Place, en 1964, que le dedicó el muy conocido artículo *The Exaggerated Reputation of Francisco Imperial*.

Parece que en sus primeros ejercicios artísticos, Imperial se conformó con los subgéneros del cancionero, dedicándose a responder a preguntas o a lanzar otras, que hablaran de los temas largamente frecuentados por los letrados contemporáneos, como eran el de Fortuna o del papel de Dios en la vida del hombre. Al final, en cambio, decidió acercarse a la construcción alegórica más compleja en sus poemas de mayor difusión, basándose en los modelos italianos -en realidad ya presentes antes, sobre todo en la poesía amorosa dedicada a la Estrella Diana, donde se ve claramente también su admiración por la literatura francesa-, con una evidente predilección por Dante.

La crítica se ha centrado muchísimo en el análisis del bloque a la Estrella Diana y de los decires a Juan II y a las Virtudes, pero creemos que una atención particular se debe al brevísimo ciclo de adivinanza que ocupa las posiciones 243-244, en el que intervienen Imperial y su rival poético, Alfonso Álvarez de Villasandino. Este último parece criticar la poesía del genovés, el cual había anteriormente demostrado una actitud algo soberbia cuando, en el poema 248 -donde, además, el poeta construye una copla entera en lengua extranjera-, hacía que fuera la misma Sevilla a arrodillarse frente a él.

A pesar de que fechar los poemas sea cosa muy complicada, en la presentación de la obra que se ha hecho en esta ocasión hay que señalar una variación respecto a las

ediciones propuestas por Nepaulsingh y, más recientemente, por Garrigós Llorens, que ponían el 521-respuesta con la cual Imperial contesta a Ferrant Sánchez Calavera sobre el tema del libre albedrío- como última poesía de Imperial dentro del *CB* y que en esta ocasión, considerando su cercanía temática y léxica con los argumentos presentados en los ciclos poéticos dedicados a Fortuna, se ha adelantado, como se puede apreciar en la tabla de abajo:

NEPAULSINGH (1977),  
GARRIGÓS LLORENS (2015)

EDICIÓN PRESENTADA

*CB 548: Respuesta que fizo e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Génova, ‘stante morador en Sevilla, contra el dicho Fernand Pérez de Guzmán a esta su pregunta tan oscura e tan sotil. La qual respuesta va muy bien fecha e sotilmente respondida por los mismos consonantes del otro.*

*CB 548: Respuesta que fizo e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Génova, ‘stante morador en Sevilla, contra el dicho Fernand Pérez de Guzmán a esta su pregunta tan oscura e tan sotil. La qual respuesta va muy bien fecha e sotilmente respondida por los mismos consonantes del otro.*

*CB 245: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial como en manera de pregunta e de requèsta contra el Maestro Fray Alfonso de la Monja de la orden de Sant Paublo de Sevilla, pidiéndole que le declarasse qué cosa es la Fortuna.*

*CB 245: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial como en manera de pregunta e de requèsta contra el Maestro Fray Alfonso de la Monja de la orden de Sant Paublo de Sevilla, pidiéndole que le declarasse qué cosa es la Fortuna.*

*CB 247: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial en replicación contra el dicho Maestro Fray Alfonso, alegando que todo su dezir e replicación era ninguna.*

*CB 247: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial en replicación contra el dicho Maestro Fray Alfonso, alegando que todo su dezir e replicación era ninguna.*

*CB 231: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una fermosa muger de Sevilla que llamó él Estrella Diana, e fízolo un día que vid’ e la miró a su guisa, ella yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Sant’ Ana fuera de la çibdat.*

*CB 521: Respuesta quarta que fizo e ordenó Miçer Francisco Imperial, natural de Génova, estante morador en la çibdat de Sevilla.*

*CB 231: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una fermosa muger de Sevilla que llamó él Estrella Diana, e fízolo un día que vid’ e la miró a su guisa, ella yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Sant’ Ana fuera de la çibdat.*

*CB 232 bis: [Replicación]*

*CB 232 bis: [Replicación]*

*CB 234: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial a la dicha Estrella Diana e quexándose de los otros que lo requèstaván e pidiéndole a ella armas.*



CB 240: *Grant sosiego e mansedumbre...*

CB 237: *Cativa, muy triste...*

CB 238; *Este dezir fizio el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que llamaron [ ] e otros dizen que lo fizio a la dicha Estrella Diana, e aun otros dizen que lo fizio a Isabel Gonçález, mançeba del conde de Niebla, don Johan Alfonso.*

CB 239: *Este dezir fizio el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de la dicha Isabel Gonçález, mançeba del conde don Johan Alfonso, por quanto ella le avía embiada rogar que la fuese a ver al monesterio de Sant Clemente, e él non osava ir por razón que era muy arreada e graçiosa muger.*

CB 248: *Este dezir fizio el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que deçían [ ], la qual era muy fermosa muger; era muy sabia e bien razonada e sabía de todos lenguajes. Fablavan él e ella en sus amores.*

CB 241: *Abela, çibdat de grant fermosura...*

CB 242: *En un famoso vergel...*

CB 243: *Este dezir fizio el dicho Miçer Françisco Imperial como a manera de pregunta e de adevinança sobre el Amor.*

CB 226: *Este dezir fizio e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Jénova, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Sevilla; el qual dezir fizio al nasçimiento de nuestro señor el Rey don Juan, quando nasçió en la çibdat de Toro, año de m.cccc.v años, e es fecho e fundado de fermosa e sotil invençión e de limadas diçiones.*

CB 249: *Este dezir fizio el dicho Miçer Françisco Imperial en alabança e loores del Infante don Ferrando, Rey de Aragón*

CB 234: *Este dezir fizio el dicho Miçer Françisco Imperial a la dicha Estrella Diana e quexándose de los otros que lo requiéstavan e pidiéndole a ella armas.*

CB 240: *Grant sosiego e mansedumbre...*

CB 237: *Cativa, muy triste...*

CB 238; *Este dezir fizio el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que llamaron [ ] e otros dizen que lo fizio a la dicha Estrella Diana, e aun otros dizen que lo fizio a Isabel Gonçález, mançeba del conde de Niebla, don Johan Alfonso.*

CB 239: *Este dezir fizio el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de la dicha Isabel Gonçález, mançeba del conde don Johan Alfonso, por quanto ella le avía embiada rogar que la fuese a ver al monesterio de Sant Clemente, e él non osava ir por razón que era muy arreada e graçiosa muger.*

CB 248: *Este dezir fizio el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que deçían [ ], la qual era muy fermosa muger; era muy sabia e bien razonada e sabía de todos lenguajes. Fablavan él e ella en sus amores.*

CB 241: *Abela, çibdat de grant fermosura...*

CB 242: *En un famoso vergel...*

CB 243: *Este dezir fizio el dicho Miçer Françisco Imperial como a manera de pregunta e de adevinança sobre el Amor.*

CB 226: *Este dezir fizio e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Jénova, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Sevilla; el qual dezir fizio al nasçimiento de nuestro señor el Rey don Juan, quando nasçió en la çibdat de Toro, año de m.cccc.v años, e es fecho e fundado*

*que fue después, publicando de las virtudes e grant fermosura que Dios en él puso.*

*CB 250: Dezir de Miçer Françisco a las siete virtudes.*

*CB 521: Respuesta quarta que fizo e ordenó Miçer Francisco Imperial, natural de Génova, estante morador en la çibdat de Sevilla.*

*de fermosa e sotil invençión e de limadas diçiones.*

*CB 249: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial en alabança e loores del Infante don Ferrando, Rey de Aragón que fue después, publicando de las virtudes e grant fermosura que Dios en él puso.*

*CB 250: Dezir de Miçer Françisco a las siete virtudes.*

La poesía cancioneril de Imperial se produce en un tiempo muy complejo, donde iban formándose la cultura y la sociedad tanto italiana como española, con la diferencia que, si en Italia el fuerte empuje hacia el desarrollo de una lengua unitaria se desarrolló ya en el siglo XIV a través de las inmensas figuras de Dante, Petrarca y Boccaccio, en España esta renovación llegó un poco más tarde, gracias también –y quizás sobre todo– al común enemigo árabe que en realidad representó el elemento de unificación más fuerte. El nuevo campo donde se definió un renovado concepto de nobleza, basado más en las virtudes sociales y menos en las políticas, iba a ser la literatura, y las cortes se transformaron en la sede del estetismo sentimental característico de la renovada aristocracia. Los nobles empezaron a moverse alrededor de los palacios de los reyes y de los grandes señores, dedicándose a lo que expresara la ilusión de una vida sublime e inalcanzable. Entre todas, la poesía fue sin duda una de las artes más practicadas, a través de la cual se miraba no solo a los utópicos ideales de grandeza y perfección formal, sino también a la belleza y elegancia de las cortes provenzales. E Imperial, como ya se ha evidenciado, se coloca perfectamente dentro de este contexto, representando, en el *Cancionero de Baena*, el poeta más importante de la nueva arte versificadora hecha, para decirlo con las palabras de Íñigo López de Mendoza y de sus *Sonetos*, «al itálico modo».

Finalmente decir que el interés que se ha producido en los últimos tiempos en los estudios académicos que se desarrollan en Italia por la obra de Francisco Imperial evidencian el hecho de que se trate de un autor que desde muchos puntos de vista ha dejado de ser una curiosidad de los Orígenes de la literatura española (o, si queremos, castellana) en manos de unos pocos críticos o eruditos, para plantearse como uno de los máximos creadores que Italia exportó a Europa en uno de los mayores momentos de su historia cultural y literaria.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

### Edizioni del *Cancionero de Baena*

- *Cancionero de Baena*, Introducción de Jesús L. SERRANO REYES, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2015.
- *Espagnol 37, Bibliothèque Nationale de France (Gallica Bibliothèque Numérique)*, 2012. Digitalizzazione del codice, disponibile *online* sul sito della biblioteca.
- *Cancionero de Baena*, Brian DUTTON, Joaquín GONZÁLEZ-CUENCA, Madrid, Visor Libros, 1993.
- *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, José María AZÁCETA, Madrid, CSIC, 1966.
- *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena. (Siglo XV). Con notas y comentarios*, Buenos Aires, Anaconda, 1949.
- *Cancionero de Baena. Reproduced in facsimile from the unique manuscript in the Biblioteque Nationale*, New York, The Hispanic Society of America, 1926.
- *El Cancionero de Alfonso de Baena. Publicado por Francisque Michel. Con las notas y los índices de la edición de Madrid del año 1851*, Francisque MICHEL, Leipzig, 1860.
- *El Cancionero de Baena (siglo XV). Ahora por primera vez dado a la luz, con notas y comentarios*, Eugenio DE OCHOA, Madrid, 1851.

## **Studi sulla storia e letteratura del Basso Medioevo e sul *Cancionero de Baena***

- ABADAL Y VINYALS, Ramón de, MILLÁS VALLICROSA, José, *La batalla del Adopcionismo en la desintegración de la Iglesia visigoda*, Barcelona, 1949.
- ABAD CASAL, Lorenzo, *El Guadalquivir, vía fluvial romana*, Siviglia, Diputación Provincial de Sevilla, 1975.
- ACOSTA RODRÍGUEZ, Antonio, GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Adolfo, VIVA VILAR RODRÍGUEZ, Enriqueta (edd.), *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*, Siviglia, CSIC, 2004.
- AGUIRRE, José María, *Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés*, in «Romanische Forschungen», XCIII, 1981, pp. 54-81.
- AIRALDI, Gabriella, *Genova e la Liguria nel Medioevo*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2007.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, I. Edad Media y Renacimiento, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1970.
- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, SAPEGNO, Natalino (ed.), Firenze, La Nuova Italia, 3 voll., 2002.
- ALLEGRI, Luigi, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- ALONSO, Álvaro, *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ALONSO, Dámaso, BLECUA, José Manuel, *Antología de la poesía española: lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1964.
- ALVAR, Carlos, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- ÁLVAREZ LEDO, Sandra, *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2012.
- ALVIRA CABREL, Martín, *Muret 1213. La batalla decisiva de la cruzada contra los cátaros*, Barcelona, Ariel, 2008.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Historia crítica de la literatura española*. Voll. VI, VII [1861-1865], Madrid, Gredos, 1969.

- AMBROSOLI, Francesco, *Della geografia di Strabone, Libri XVII volgarizzati da Francesco Ambrosoli*, Milano, 1832, vol. II.
- Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble ciudad de Sevilla*, [http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/755/11/anales-eclesiasticos-y-seculares-de-la-muy-noble-y-muy-le-al-ciudad-de-sevilla-que-contienen-sus-mas-principales-memorias\\_-desde-el-ano-de-1246-hasta-el-de-1671/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/755/11/anales-eclesiasticos-y-seculares-de-la-muy-noble-y-muy-le-al-ciudad-de-sevilla-que-contienen-sus-mas-principales-memorias_-desde-el-ano-de-1246-hasta-el-de-1671/)
- ANTOLÍN, Guillermo, *Catálogo de los códices latinos de la real biblioteca del Escorial*, Tomo II, Vol. II, Madrid, Imprenta Helénica, 1911.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Nobleza de Andalucía*, Sevilla, 1588.
- *Historia del gran Tamorlán*, GONZÁLEZ DE CLAVIJO, Ruy (a cura di), Segunda Impresión, Madrid, 1782.
- ARTIFONI Enrico, *Vescovi e monaci: le élites religiose cristiane*, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, a cura di Sandro Carocci, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 323-362.
- *Giovanni Tabacco storico della medievistica* [A stampa in *Giovanni Tabacco e l'esegesi del passato*, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2006, pp. 47-62.
- *Città e comuni*, in *Storia Medievale*, Roma, Manuali Donzelli, 1998, pp. 363-386.
- *Tensioni sociali e istituzioni del mondo comunale*, *La storia*, vol. II, Torino, Utet, 1986, pp. 461-491.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1964.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Sobre Juan Alfonso de Baena*, in «Revista de Filología Hispánica», VIII, 1946, pp. 141-147.
- AZÁCETA, José María, *El "Pequeño Cancionero"*, in «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», VII, I, Madrid, CSIC, 1957, pp. 83-112.
- AZNAR VALLEJO, Eduardo, «Andalucía y el Atlántico norte a fines de la edad media», in *Historia. Instituciones. Documentos*, XXX, 2003, pp. 103-120.
- «Barcos y Barqueros de Sevilla», in *Historia. Instituciones. Documentos.*, XXI, 1994, pp. 1-12.
- BACHTIN, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- BARBOLANI, Cristina (ed.), *Diálogo de la lengua de Juan de Valdés*, Madrid, Cátedra, 1998.
- BASSO, Enrico, «Tra crociata e commercio: le relazioni diplomatiche fra Genova e i regni iberici nei secoli XII-XIII», in *Medievalismo*, XIX, 2009, pp. 11-56.

- BELGRANO, Luigi Tommaso (a cura di), *Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori*, I, Roma, Istituto Storico per il Medioevo, 1890.
- BELLO LEÓN, Juan Manuel, *Mercaderes extranjeros en Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos*, in «Historia. Instituciones. Documentos», XX, 1993, pp. 47-81.
- BELTRÁN, Vicente, *Para una historia del vocabulario poético español: de Mena al Renacimiento*, Universidad de Coruña, 2011.
- *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002.
  - *Poesía y trabajo individual: la compilación de los cancioneros medievales*, in ALVAR, Carlos, LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 1043-1057.
  - *Copistas y cancioneros*, in «Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)», C. PARRILLA - B. CAMPOS - M. CAMPOS - A. CHAS - M. PAMPÍN - N. PENA (edd.), A Coruña, Universidad, vol. 1, 1999, pp. 17-40.
  - *The Typology and Genesis of the Cancioneros: Compiling the Materials*, in «Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general», E. Michael GERLI - Julian WEISS (edd.), Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, pp. 19-46.
  - *Poesía de Jorge Manrique; edición, prólogo y notas de Vicente Beltrán; con un estudio preliminar de Pierre Le Gentil*, Barcelona, Crítica, 1993.
  - *Jorge Manrique. Poesía completa*, Barcelona, Planeta, 1988.
  - *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.
- BENOZZO, Francesco, *Trouver, trovare, trobar. L'ipotesi celtica*, in «Zeitschrift für romanische philologie», vol. CXXVIII n. I, 2011, pp. 155-161.
- BERNAL, Antonio Miguel, COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio, “El puerto de Sevilla, de puerto fluvial medieval a centro portuario mundial (siglos XIV-XVII)”, in CAVACIOCCHI Simonetta (ed.), *I porti come impresa economica. Atti della “Diciannovesima Settimana di Studi” 2-6 maggio 1987*, Prato, 1988, pp. 779-824.
- BERNI MILLET, Piero, *Epigráfica anfórica de la Bética. Nuevas formas de análisis*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008.
- BLANCO-GONZÁLEZ, Bernardo, *Del cortesano al discreto: examen de una «decadencia»*, Madrid, Gredos, 1962.
- BLECUA, Alberto, “La transmisión textual del *Cancionero de Baena*”, in Juan Alfonso de Baena y su “*Cancionero*”: *Actas del I Congreso Internacional sobre el “Cancionero*

- de Baena*” (*Baena, 16 – 20 de febrero de 1999*), J. L. SERRANO REYES e J. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ (edd.), Colección Biblioteca Baenense, II, Baena, Ayuntamiento de Baena y Diputación de Córdoba, 2001, pp. 53-84.
- *La poesía del siglo XV*, Madrid, La Muralla, 1975.
  - ‘*Perdióse un quaderno...*’ *sobre los cancioneros de Baena*, in «Anuario de Estudios Medievales», IX, 1974-75, pp. 229-266.
- BLOCH, Marc, *La società feudale*, Torino, Einaudi, 1977.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, QUONDAM Amedeo, FIORILLA, Maurizio, ALFANO, Giancarlo (a cura di), Milano, Rizzoli, 2013.
- BOTTA, Patrizia, *El bilingüismo en la poesía cancioneril (Cancionero de Baena, Cancionero de Resende)*, in «*Bulletin of Hispanic Studies*», LXXIII, 1996, pp. 351-359.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BRANCA, Paolo, *Pagine di letteratura araba*, Milano, Educatt, 2009.
- BREMMER, Jan N., VAN BEKKUM, Wout J., MO, Arie L., *Cultures of Conversions*, Peeters, Leuven, Paris, Dudley, 2006.
- BRIQUET, Charles Moïse, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu’en 1600*. STEVENSON, Allan (ed.). Amsterdam, Paper Publications Society, 1968.
- BÜHLER, Johannes, *La cultura en la edad media. El primer Renacimiento de Occidente*, Barcelona, Círculo Latino S.L. Editorial, 2005.
- CACHO CASAL, Rodrigo, HOLLOWAY, Anne, (edd.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Tamesis, Woodbridge, 2013.
- CAMPOS, María G., *Lírica vernácula y saber: consideraciones sobre el lugar de la lectura y la escritura en el “Prologus Baenensis”*, in «*Letras*», 61-62, Biblioteca Digital de la Universidad Católica de Argentina, pp. 119-127.
- CADAU, Gianfranco, DI STEFANO, Francesco (edd.), *Enciclopedia universale del mondo moderno*, Isola del Liri, Tipografia Pisani, X voll.
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, *El Almirantazgo de Castilla: historia de una institución conflictiva (1250-1650)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003.
- Cancionero castellano del siglo XV*, FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (ed.), 2 voll., Madrid, 1915.
- Cancionero de Estúñiga*, SALVADOR, Nicasio (ed.), Madrid, Alambra, 1987.
- Cancionero de Gallardo*, AZÁCETA, José María (ed.), Madrid, CSIC, 1962.

- Cancionero de Palacio*, ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María (ed.), Salamanca, Biblioteca Universitaria de Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.
- Cancionero de Palacio*, VENDRELL DE MILLÁS, Francisca (ed.), Barcelona, CSIC, 1945.
- Cancionero de poesías varias (siglos XV y XVI): Biblioteca de Palacio, ms. no 617: estudio preliminar, numeración y relación de poemas, índices*, LABRADOR José J. (ed.), University of Danver, 1984.
- Cancionero de Urrea*, <https://archive.org/details/cancionerodedpe00urregoog>.
- Cancionero de Urrea*, TORO PASCUA, María Isabel (ed.), V. 1, Larumbe, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- Cancionero general de muchos e diversos autores (Valencia, 1511)*, GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.), Madrid, Castalia, 5 voll., 2005.
- Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.), Madrid, RAE, 1958.
- Cancioneiro Geral de García de Resende*, Altportugiesische Liedersammlung des edein Garcia de Resende. New herausg. Von E. M. von Kausler, Stuttgart, 1865.
- Cancionero Musical de Palacio*, GONZÁLEZ CUENCA Joaquín (ed.), Madrid, Visor, 1996.
- CANTERA BURGOS, Francisco, *El "Cancionero de Baena": judíos y conversos en él*, in «Sefarad», XXVII, 1967, pp. 71-111.
- CAPPELLI, Guido, *El Humanismo romance de Juan de Lucena*, Seminario de Literatura Medieval y Humanística, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2002.
- CAROCCHI Sandro, *Signori, castelli, feudi*, in *Storia Medievale*, Roma, Manuali Donzelli, 1998, pp. 247-268.
- CASADEI, Alberto, SANTAGATA, Marco, *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*, Bari, Laterza, 2007.
- CASAS RIGALL, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- CASTRO, Rodríguez de, *Biblioteca Española. Tomo I, que contiene la noticia de los escritores rabinos españoles desde la época conocida de su literatura hasta el presente*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1781.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, ÁLVAREZ LEDO, Sandra, *Variaciones formales en géneros de forma libre: los decires*, [http://centroestudioscervantinos.es/upload/1945\\_mdfile.pdf](http://centroestudioscervantinos.es/upload/1945_mdfile.pdf).
- CHAS AGUIÓN, Antonio, *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo xv*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.



- *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002b.
- *Amor y corte, la materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Noia (A Coruña), Toxosoutos, 2000.
- *La pregunta disyuntiva en la poesía cancioneril castellana*, in «Actas del VI Congreso Internacional de la asociación hispánica de literatura medieval» ed. a cura di José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Alcalá de Henares, 12-16 settembre 1995, Tomo I, pp. 501-510.
- CHIC GARCÍA, Genaro, *La navegación por el Guadalquivir entre Córdoba y Sevilla en época romana*, Écija, Editorial Gráfica Sol, 1990.
- CHICOTE Gloria Beatriz, *Campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientistas*, in *Canzonieri iberici*, Patrizia BOTTA, Carmen PARRILLA GARCÍA, José Ignacio PÉREZ PASCUAL (edd.), Vol. 2, 2001, pp. 87-98.
- CLEMENCÍN, Diego, *Memorias de la Real Academia de la Historia*, Tomo VI, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1821.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio, *La Andalucía de las ciudades*, in «Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval», N.º 16, 2009-2010, pp. 111-132.
- “De Betis a Guadalquivir: la victoria de Mercurio”, in *Itinerarios medievales e identidad hispánica: XXVII Semana de Estudios Medievales*, Estella 17 – 21 giugno 2000, 2001, pp. 159-188.
- COLLINS, Roger, *La España visigoda*, 2004, trad. di GARCÍA GARMILLA, Mercedes, Barcelona, Crítica, 2005.
- *La Europa de la Alta Edad Media*, 1991, trad. di PÉREZ SUÁREZ, Carlos, Madrid, Akal, 2000.
- CONSTABLE, Olivia, *Trade and traders in Muslim Spain*, University of Cambridge, 1994.
- CORAZZINI DE BULCIANO, Francesco, *Vocabolario Nautico Italiano*, Torino, 1900.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1954.
- COSMA ALBUQUERQUE, Félix Filha, *Pervivencias del código del “amor cortés” en las secciones de “Canciones” y “Romances” en el Cancionero General de Hernando del Castillo*, Universidad de la Rioja, curso 2012-2013.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, COMBET, Louis (ed.), Madrid, Castalia, 2000.
- Crónica Albeldense*, GIL FERNÁNDEZ, Juan, MORALEJO, José L., RUIZ DE LA PEÑA, Juan I. (edd.), Universidad de Oviedo, 1985.

- Crónicas Asturianas*, GIL FERNÁNDEZ, Juan, MORALEJO, José L., RUIZ DE LA PEÑA, Juan I. (edd.), Universidad de Oviedo, 1986.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 voll., Madrid, FCE, 1989 [1948].
- DE ANDRÉS, Gregorio, (ed.), *La biblioteca de don Diego Hurtado de Mendoza (1576), Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1964, voll.8.
- DE NEGRI, Teofilo Ossian, *Storia di Genova*, Firenze, Giunti Editoriale, 2003.
- DEYERMOND, Alan, “¿Una docena de Cancioneros perdidos?”, in *Cancionero General*, I, 2003, pp. 29-49.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Barcelona, 1959.
- DUNN, Peter, *Themes and Images in the “Coplas por la muerte de su Padre” of Jorge Manrique*, in «Medium Aevum», XXXIII/3, 1964, pp. 169-183.
- DOMÍNGUEZ, Frank A., *Body and Soul: Jorge Manrique’s “Coplas por la muerte de su Padre”*, in «Hispania», LXXXIV/1, 2001, pp. 1-10.
- Love and Remembrance. The poetry of Jorge Manrique*, The University of Kentucky, 1988.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985.
- DOZY, Reinhart, *Investigaciones acerca de la historia y de la literatura de España durante la Edad Media*, Analecta, 2001, tomo I, pp. 396-398.
- Recherches sur l’histoire et la littérature de l’Espagne pendant le moyen age*, Oriental Press, 1965, tomo I.
- DUBOIS, Jacques, *L’institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Bruxelles, Nathan, 1978.
- DUBY, Georges, *L’anno Mille. Storia religiosa, psicologica e collettiva*, Torino, Einaudi, 1976.
- DUTTON, Brian, FLEMING, Stephen, *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.
- DUTTON, Brian, *El Cancionero castellano del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1190-1991.
- El cancionero castellano del siglo XV de la biblioteca estense de Módena*, Marcella CICERI (ed.), Universidad de Salamanca, 1995.
- ELIA, Paola, *El “Pequeño Cancionero” (Ms. 3788 BNM). Notas críticas y edición*, (Biblioteca Filológica, 11), Noia, Toxosoutos, 2002.

- “*Pequeño cancionero*” ¿o cuadernos de trabajo para cancioneros canónicos?, in «Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval», Noia, Toxosoutos, 2005, pp. 233- 246.
- ENCINA, Juan del, *Obras completas*, Ana María RAMBALDO (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1978.
- EPSTEIN, Steven A., *Genoa and the Genoese: 958-1528*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.
- ERDMANN, Carl, *The Origin of the Idea of Crusade*, tr. dal tedesco di Marshall W. Baldwin e Walter Goffart, Princeton University Press, 1977.
- ESLAVA GALÁN, Juan, *Viaje por el Guadalquivir y su historia*, La esfera de los libros, E-book, 2016.
- FANTONI, Giuliana, *L'insediamento genovese a Siviglia nei secoli XII e XIII: aspetti socio-economici*, in «Nuova Rivista Storica», LXVII, 1983, pp. 60-86.
- FARAL, Edmond, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Futur Luxe Nocturne.
- FAULHABER, Charles B., PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, *¿Cuántos Cancioneros de Baena?*, in «eHumanista», XXXI, 2015, pp. 19-63.
- FEDRIGA, Riccardo, *Medioevo, teorie storiografiche e oggetti intenzionali*, in «Doctor Virtualis», VI, 2007, pp. 199-214.
- FITZMAURICE-KELLY, Jaime, *Historia de la literatura Española desde los orígenes hasta el año 1900*, Adolfo BONILLA, SAN MARTÍN (edd.), Madrid, 1901.
- FRANCIA, Santiago, *Jorge Manrique y el cabildo palentino*, in «Castilla», XIII, 1988, pp. 43-55.
- FUSARO, Maria, «Commerciare fuori dalla patria», in *Il Rinascimento culturale in Italia e in Europa, volume quarto. Commercio e cultura mercantile*, p. 390.
- GARCÍA FITZ, Francisco, NOVOA PORTELA, Feliciano, *Cruzados en la Reconquista*, Madrid, Marcial Pons, 2014.
- GARCÍA SANJUÁN, Alejandro, *La conquista islámica y el nacimiento de al-Andalus (711-718)*, in «Andalucía en la Historia», XXXI, Dossier, 2011. Disponibile online all'indirizzo <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/index.php?mod=publicaciones&cat=23&id=2567&idm>.
- *Las causas de la conquista islámica de la península Ibérica según las crónicas medievales*, in «*MEAH*, Sección Árabe-Islam», LIII, 2004, pp. 101-127.
- *La conquista de niebla por Alfonso X*, in «Historia. Instituciones. Documentos», XXVII, 2000, pp. 89-111.
- GENETTE, Gerard, *Figures*, Paris, Seuil, 1966-72.

- GERLI, Michael, *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal, 1994.
- *La "religión de amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV*, in «Hispanic Review», XLIX, 1981, pp. 65-86.
- GIL, Enrique Melchor, "La navegación por el Guadalquivir en época antigua y medieval", in *Patrimonio Histórico Hidráulico de la Cuenca del Guadalquivir*, Madrid, 2002, pp. 319-347.
- GNISCI Armando (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- GOLDMANN, Lucien, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1971.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, *Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, 5 voll., Madrid, Castalia, 2004.
- GÓMEZ BRAVO, Ana María, *Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana*, in «Bulletin of Hispanic Studies», LXXVI, 1999, pp. 169-187.
- *Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas*, in «Rhetorica», XVII, 1999, pp. 137-175.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, KERKHOF, Maxim (edd.), *Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1988.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Introducción a la Historia Silense con versión castellana de la misma y de la crónica de Sampiro*, Madrid, 1921. Disponible online all'indirizzo <https://archive.org/details/introduccionlahis00samp>.
- Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Cátedra, 1999, vol. I.
- GÓMEZ RENAU, Mar, *La poesía amorosa árabe y su influencia en al-Andalus*, in «Anuario de Lingüística Hispánica», XXVII, 2011, pp. 57-69.
- GONZÁLEZ, Julio, *Repartimiento de Sevilla*, 2 voll., Siviglia, CSIC, 1951.
- GONZÁLEZ ARÉVALO, Raúl, *Presencia diferencial italiana en el sur de la Península Ibérica en la Baja Edad Media. Estado de la cuestión y propuestas de investigación*, in «Medievalismo», XXIII, 2013, pp. 175-208.
- GÓNZALEZ JÍMENEZ, Manuel, *La repoblación de la zona de Sevilla durante el siglo XIV*, Universidad de Sevilla, 2001.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán, *Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega*, in «Anuario de Estudios Literarios Galegos», 1994, pp. 67-81.

- GREEN, Otis H., *Spain and the Western Tradition: the Castilian Mind in literature from «El Cid» to Calderón*, University of Wisconsin Press, Madison, 1963-1966; trad. cast.: *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969-1972.
- *Courtly love in the Spanish “Cancioneros”*, in «Modern Language Association», LIV/1, 1949, pp. 247-301.
- GRENDI, Edoardo, *Storia di una storia locale. L'esperienza ligure 1798-1992*, Venezia, Marsilio, 1996.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago, *La lírica gallegoportuguesa en los procesos de hegemonización de la literatura gallega*, in «Anuario de Estudios Medievales», XXXVII/I, 2007, pp. 245-265.
- GWYNNE, Paul, *El Guadalquivir: su personalidad, sus gentes y su entorno*, Siviglia, Renacimiento, 2006.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, *Pastorela, ballata, serrana*, in «Dicenda», III, 1984, pp. 73-96.
- HERNÁNDEZ JUBERÍAS, Julia, *La Península Imaginaria. Mitos y Leyendas sobre al-Ándalus*, Madrid, CSIC, 1996.
- HERNANDO DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes Católicos*, Madrid, BAE, LXX, 1878.
- HOCQUET, Jean-Claude, «Ibiza, carrefour du commerce maritime et témoin d'une conjoncture méditerranéenne (1250-1650 env.)», in *Studi in memoria di Federigo Melis*, 5 voll., Napoli, Giannini, 1978, I, pp. 493-526.
- HOUSTON, Keith, *Shady Characters. The secret life of punctuation, symbols, and other typographical marks*, Stati Uniti d'America, W. W. Norton & Company, 2013.
- HUIZINGA, Johan, *Autunno del medioevo*. JASINSKI, Bernardo (trad.), Milano, BUR, 2012.
- IGUAL LUIS, David, NAVARRO ESPINACH, Germán, «Los Genoveses en España en el transito del siglo XV al XVI», in *Historia. Instituciones. Documentos*, Sevilla, 1997, pp. 261-332.
- «Relazioni economiche tra Valenza e l'Italia nel basso medioevo», in *Medioevo. Saggi e Rassegne*, XX, 1995, pp. 61-97.
- IGUAL LUIS, David, *Valencia y Sevilla en el sistema económico genovés de finales del siglo XV*, in «Revista d'Història Medieval», III, 1992, pp. 79-116.
- JEANROY, Alfred, *La poésie lyrique des Troubadours*, t. 2, Toulouse e Paris, Didier, 1934.
- JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, *Historia de los hechos de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

- JURADO, José, *El Cancionero de Baena. Problemas Paleográficos*, Madrid, CSIC, 1998.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *La ciudad medieval (1248-1492)*, Siviglia, Universidad de Sevilla, 1989.
- LAGUNA RAMÍREZ, María Concepción, *El Guadalquivir y Córdoba en el antiguo régimen: navegación, conflictos sociales e infraestructura económica*, Universidad de Córdoba, 1997.
- LANG, Henry R., *Las formas estróficas y términos métricos del 'Cancionero de Baena'*, in «Estudios eruditos in memoriam de Alfonso Bonilla y San Martín», t. I, Madrid, 1927, pp. 485-523.
- LAPESA, Rafael, «Las Serranillas del Marqués de Santillana», in *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 243-276.
- *Los 'Proverbios' de Santillana. Contribución al estudio de sus fuentes*, in «De la Edad Media a nuestros días», Madrid, Gredos, 1982.
- *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.
- *El endecasílabo en los sonetos de Santillana*, in «Romance Philology», X, 1, 1956, pp. 180-185.
- *La cultura literaria activa en la poesía juvenil de Santillana*, in «Atlante», II, 3, 1954, pp. 119-125.
- LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, vol. I, Rennes, 1949, e II, Rennes, Plihon, 1952.
- LE GOFF, Jacques, *Tempo della Chiesa, tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1972
- *La Civilization de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV*, Madrid, Porrúa, 1977.
- «El ruiseñor de las Geórgicas y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», in *La tradición clásica*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-117.
- *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950, p. 87.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Crónicas de los Reyes de Castilla por D. Pedro López de Ayala*, Madrid, 1779.
- LÓPEZ NIETO, Juan Carlos (ed.), *Antología Poética. Íñigo López de Mendoza*, Madrid, Akal, 2000, pp. 106-123.

- LÓPEZ VIDRIERO, M<sup>a</sup> Luisa, CÁTEDRA, Pedro M. (dir.), *El libro antiguo español, IV. Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Isabel (ed.), Universidad de Salamanca, 1998.
- LOTMAN, Jurij, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Mosca, Iskusstvo, 1970, trad. a cura di BAZZARELLI, Eridano, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1971.
- LUPERINI, Romano, CATALDI, Pietro, MARCHIANI, Lidia, MARCHESE, Franco, *La scrittura e l'interpretazione. Dalle origini al Manierismo*. Vol. I, Tomo I, Firenze, Palumbo, 2000.
- MARINO, Nancy *Jorge Manrique's Coplas por la muerte de su padre: A History of the poem and its Reception*, Woodbridge, Tamesis, 2011.
- MÁRMOL Y CARVAJAL, Luis de, *Descripción general del África, sus guerras y vicisitudes, desde la fundación del mahometismo hasta el año 1571*, Granada, 1573.
- MARROU, Henri-Irénéé, *Les troubadours*, Paris, Editions du Seuil, 1971, trad. it. FINOLI, Anna Maria, *I trovatori*, Milano, Jaka Book, 1983.
- MARTÍN MARTÍN, José Luis, *La pérdida y la reconquista de España*, in «Repoblación y reconquista. Actas del III Curso de Cultura Medieval», Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1991, pp. 9-16.
- MARTÍNEZ ALMIRA, María Magdalena, *Derechos y privilegios de los mudéjares de las tierras alicantinas en la documentación de Jaime II*, in «Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval», XI, 1996-1997, pp. 667-681.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía castellana en la edad media*, BONILLA, Adolfo, SAN MARTÍN (edd.), 3 voll., Madrid 1914, II, pp. 393-396.  
- *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1893.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios literarios*, 10<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa Calpe, 1973.  
- *El idioma español en sus primeros tiempos*, 7<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa Calpe, 1968.  
- *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 6<sup>a</sup> ed., Madrid, 1957.
- MORRAS, María, *Fortuna de los «Proverbios» de Santillana: de la historia del texto a la historia de la recepción*, in *La escondida senda: Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*, Barcelona, Castalia, 2012, pp. 39-62.
- MOYA GARCÍA, Cristina, *Juan de Mena. De letrado a poeta*, Woodbridge, Tamesis, 2015.
- NAVARRO, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, New York, Syracuse, 1956.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel, *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero: nueva aportación histórica*, in «Boletín de la Real Academia de Córdoba», LII, 1982, pp. 35-57.

- *Aportación Histórica al Cancionero de Baena*, in «Historia, Instituciones, Documentos», VI, 1979, pp. 196-218.
- NOGALES RINCÓN, David, *Animalización, sátira y propaganda real: la metáfora y la alegoría animal como instrumento político en la castilla bajomedieval (Siglos XIV-XV)*, en «Revista Signum», XI/1, 2010, pp. 267-296.
- ORDUNA, Germán, «Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad», in *Romanische Forschungen*, LXXIX, 1967, pp. 139-151.
- ORTEGA SIERRA, Sara, “*Oír dezires y decir dezires*” del performance textual a la escritura reflexiva en la poesía cancioneril cuatrocentista, in «Encuentros», II, 2012, pp. 99- 114.
- OTTE, Enrique, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Siviglia, Fundación el Monte, 1996.
- PAMPÍN BARRAL, Mercedes, *Cantan ruyseñores cantares más de çiento. La evolución del canto del ruyseñor en la poesía cancioneril*, in *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, ALVAR, Carlos, CASTILLO, Cristina, MASERA, Mariana, PEDROSA, José Manuel (edd.), Madrid, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 63-72.
- PAREDES MÉNDEZ, Francisca, HARPRING, Mark, BALLESTEROS, José R., *Voces de España. Antología literaria*, Boston, Heinle, 2014.
- PARODI ÁLVAREZ, Manuel J., *Ríos y lagunas de Hispania como vías de comunicación: la navegación interior en la Hispania romana*, Écija, Editorial Gráfica Sol, 2001.
- PASERO, Nicolò, «L'amor cortese: modello, metafora, progetto», in CANETTIERI, Paolo, PUNZI, Arianna (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Tomo II, Roma, Viella, 2014, pp. 1263-1270.
- Pequeño Cancionero*, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000058519&page=1>.
- PEREA RODRÍGUEZ, Oscar, *Las cortes literarias hispánicas del siglo XV: el entorno histórico del “Cancionero General” de Hernando del Castillo (1511)*, Universidad Complutense de Madrid, 2003-2004.
- PÉREZ BOSCH, Estela, *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías*, Valencia, Parnaseo, 2009.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y Semblanzas*, Brian TATE (ed.), London, Tamesis.
- PÉREZ-MALLAÍNA, Pablo E., «Auge y decadencia del puerto de Sevilla como cabecera de las rutas indianas», in *Ports d'Amérique*, I/LIX, 1997, pp. 15-39.



- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Estudios sobre la poesía del Siglo XV*, UNED, Madrid, 2013.
- *El Marqués de Santillana y la Corona de Aragón en el marco del Humanismo peninsular*, in in «Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca», IX, 2003 pp. 29-40.
  - *La obra literaria del Marqués de Santillana*, in «El Humanista», Nerea, 2001, pp. 83-100.
  - (ed.), *Juan de Mena. Obra lírica*, Madrid, Alhambra, 1979.
- PETTI BALBI, Giovanna, *Governare la città. Pratiche sociali e linguaggi politici a Genova in età medievale*, Università di Firenze, Reti Medievali, 2007.
- “Genova e il Mediterraneo occidentale”, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova*, Atti del convegno di studi, Genova 24-26 settembre 2001, Genova 2002, pp. 503-526.
- PICCINI, Gabriella, *Il Medioevo*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- PISTARINO Geo, «Tratta di schiavi da Genova in Toscana nel secolo XV» in *Medievalia*, VII, 1987, pp. 125-149.
- *Genova e Barcellona: incontro e scontro di due civiltà*, Bordighera, Istituto internazionale di studi liguri, 1974.
- PIRENNE, Henri, *L'origine des constitutions urbaine au Moyen Age*, in «Revue Historique», T. 53, Fasc. 1, 1893, pp. 52-83.
- PRATT, Fletcher, *The Battles that Changed History*, Mineola, New York, Dover Publication, 2000.
- PROTO, Teresa, RAINSFORD, Tom M., *Dalla tradizione mediolatina a quella volgare: imitazione metrica nella sequenza di santa eulalia e nel canto di ludovico*, in «Quaderni di Palazzo Serra», XXII, 2013, pp. 54-73.
- PUNCUH, Dino (a cura di), *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2003.
- PUYOL Y ALONSO, Julio, *Antecedentes para una nueva edición de la Crónica de don Lucas de Tuy*, Madrid, 1916.
- RAMADORI, Alicia Esther, *Nota complementaria a "La escritura proverbial de Santillana"*, in «Olivar» vol.14, XIX, La Plata, 2013. Versione online [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-44782013000100002](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782013000100002).
- *Proverbios y citas en los proemios del Marqués de Santillana* [on line]. IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. El hispanismo ante el

- bicentenario. Disponible in *Memoria Académica*: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1148/ev.1148.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1148/ev.1148.pdf)
- RAMÓN TRUJILLO, José, *Poesía hagiográfica y didáctica siglos XIII-XV*, in «Historia de la métrica medieval castellana», GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.), San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 397-437.
- REMESAL RODRIGUEZ, José, *Reflejos económicos y sociales en la producción de ánforas olearias béticas*, Congreso Internacional “Producción y Comercio del Aceite en la Antigüedad, I, Madrid, 1980, pp. 131-154.
- RAO, Riccardo, *Le signorie di popolo*, 2013, artículo disponible online su [https://www.academia.edu/5526215/Le\\_signorie\\_di\\_popolo](https://www.academia.edu/5526215/Le_signorie_di_popolo)
- *Signori di popolo: signoria cittadina e società comunale nell'Italia nord-occidentale. 1275-1350*, Franco Angeli Storia, Bergamo, Università degli studi di Bergamo, 2012.
- RICO, Francisco, *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990.
- *Historia y crítica de la Literatura Española. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980.
- RIQUER, Martín de, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, CSIC, 1948.
- ROADO RUIZ, Ana María, *La métrica cancioneril en la época de los Reyes Católicos: la poesía de Pedro de Cartagena*, in «Ars Métrica», V, 2012, pp.1-24.
- «*Tristura va conmigo*»: *fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- ROCA BAREA, María Elvira, *Tratado militar de Frontino. Humanismo y caballería en el cuatrocientos castellano. Traducción del siglo XV*, Madrid, CSIC, 2010.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Sobre el ‘Cancionero de Baena’: dos notas bibliográficas*, in «Hispanic Review», XXVII, 1959, pp. 139-149.
- ROUND, Nicholas G., «Formal Integration in Jorge Manrique’s *Coplas por la muerte de su padre*», in *Readings in Spanish and Portuguese Poetry for Geoffrey Connel*, Glasgow, 1985, pp. 205-221.
- RUFFINATTO, Aldo, *Los códigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz*, University of Michigan, 1979.
- SÁNCHEZ HERRERO, José, “La Sevilla musulmana”, *Sevilla y América*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- SANVISENTI, Bernardo, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola con appendici e documenti critici*, Milano, Hoelpli, 1902.
- SALINAS, Pedro, *Ensayos Completos*, Madrid, Taurus, 1983.

- *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947.
- SALVÁ, Pedro y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Tomo II, Valencia, 1872.
- SCHULTEN, Adolf, *Geografía y Etnografía de la Península Ibérica*, Madrid, CSIC, 1959-63.
- SCRIBA, Giovanni, *Il Cartolare di Giovanni Scriba*, Mario Chiaudano (ed.), vol. 2, Torino, Lattes, 1935.
- SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao, *El comienzo de la conquista musulmana de España*, in «Al Quantir», XI, 2011, pp. 92-135.
- SENABRE, Ricardo, *Puntos oscuros en las ‘Coplas’ de Jorge Manrique*, in «Anuario de Estudios Filológicos», VII, 1984, pp. 339-351.
- *La primera edición de las ‘Coplas’ de Jorge Manrique*, in «Serta Philologica F. Lázaro Carreter», II, ALARCOS, Emilio et al. (ed.), Madrid, 1983, pp. 509-517.
- SERRANO REYES, Jesús L., *Antología del Cancionero de Baena*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2000.
- SESTAN, Enrico, *Italia Medievale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966.
- SHIFF, Mario, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, in «Bibliothèque de l'école des hautes études», fasc. 153, 1905.
- SIMÓN DÍAZ, José, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, 2ª ed., Madrid, Ollero y Ramos, 2000.
- *Historia de la literatura española / planeada y coordinada por José María Díez Borque. Tomo I, La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1980.
- TAYLOR, Barry, *The success of Santillana's "Proverbios"*, in «The Bulletin of Hispanic Studies», vol. 86/I, 2009, pp. 37-45.
- TERRACINI, Lore, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori, 1979.
- TITTMANN, Barclay, *A Contribution to the Study of the Cancionero de Baena Manuscript*, in «Aquila», I, 1968, pp. 190-203.
- VALLERANI, Massimo, *Città e comune negli studi di Renato Bordone*, in «Con l'augurio che il mestiere di studioso sia causa di gioia». *Giornata di studio in memoria di Renato Bordone*, Atti di convegno, 7, Asti, 2013, pp.61-66.
- VALLVÉ BERMEJO, Joaquín, *El nombre de Al-Ándalus*, in «Al-Qantara», IV, Madrid, 1983, pp. 301-355.
- *Sobre algunos problemas de la invasión musulmana*, in «Anuario de Estudios Medievales», IV, 1967, pp. 361-366.

- VERA, Francisco, *La cultura española medieval*, Madrid, Suárez, 1933.
- VERNET, Juan, *Lo que Europa debe al Islam de España*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- VICENS VIVES, Jaime, *Manual de historia económica de España*, Barcelona, Vicens Vives, 1969.
- VIDAL CASTRO Francisco, LÓPEZ GÓMEZ Margarita, CANTO Alberto (edd.), *El zoco: vida económica y artes tradicionales en al-Andalus y Marruecos*, Barcelona-Madrid, El Legado Andalús.
- VITALE, Vito, *Breviario della Storia di Genova: Documenti Storici ed Orientamenti Bibliografici*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, II voll., 1955.
- *Vita e commercio nei notai genovesi dei secoli XII e XIII. Parte prima: la vita civile*, Atti della società ligure di storia patria, Vol. LXXII, fasc. I, Genova, 1949.
- WHINOM, Keith, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, 1981.
- VOLPE Gioacchino, *Medio Evo italiano*, Bari, Laterza.
- WEISS, Julian, *The Society for Mediaeval Languages and Literature*, Oxford, The Society For the Study of Mediaeval Languages and Literatures, 1990.
- ZARCO CUEVA, Julián, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real biblioteca del Escorial*, Tomo III, Madrid, 1924.
- ZUMBO, Daniele, *La Battaglia di Hastings*, e-book, Youcanprint, 2012.

## Francisco Imperial: studi sulle sue poesie

- AQUILANO, Mark Thomas, *Miçer Francisco Imperial: a genoese-sevillano poet of dream*, University of Arizona, 2010.
- ARCE, Joaquín, *La Divina Comedia, clave interpretativa de una estrofa de Imperial*, in «Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada», I, 1978, pp. 59-77.
- *El prestigio de Dante en el magisterio lingüístico-retórico de Imperial*, in *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 105-118.
- BELLIDO MORILLAS, José María, «Aedofanía y ginecofanía en Micer Francisco Imperial», *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, coord. BELTRÁN, Vicente e PAREDES NÚÑEZ, Juan Salvador, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 175-192.
- BROWNLEE, Marina S., *Francisco Imperial and the Issue of Poetica Genealogy*, in *Poetry at Court in Trastamara Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, GERLI, E. Michael, WEISS, Julian (edd.), Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, pp. 59-78.
- BUCETA, Erasmo, *El autor de la composición número 240 del Cancionero de Baena, según Argote de Molina*, in «Revista de Filología Española», XIII, 1926, pp. 376-377.
- CARAVAGGI, Giovanni, *Appunti sulla tradizione testuale di Francisco Imperial*, in *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens* N. HENRARD et alii (edd.), Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 109-119.
- «Francisco Imperial e il ciclo della *Stella Diana*», in *Dante e le forme dell'allegoresi*, (ed. Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 149-168.
- CLARKE, Dorothy, *A Comparison of Francisco Imperial's 'Dezir al nacimiento del rey don Juan' and the 'Dezir a las siete virtudes'*, in «Symposium», XVII, 1963, pp. 17-29.
- *Francisco Imperial, nascent Spanish secular drama, and the ideal prince*, in «Philological Quarterly», XLII, 1963, pp. 1-13.
- *The Passage in Sins in the 'Decir a las Siete Virtudes'*, in «Studies in Philology», LIX, 1962, pp. 337-351.
- *Cancionero de Baena No. 237: 'Cativa muy triste'*, in «Modern Language Notes», LXXVI, 1961, pp. 179-199.
- *Church Music and Ritual in the 'Decir a las siete virtudes'*, in «Hispanic Review», XIX/3, 1961, pp. 179-199.

- *Francisco Imperial's Anagram?*, in «Modern Language Notes», LXX, 1955, p. 197.
- CHAVES REY, Manuel, *Miçer Francisco Imperial, apuntes bio-bibliográficos*, Sevilla, 1899.
- CONTRERAS, Juan de, *Doña Angelina de Grecia*, Segovia, Antonio San Martín, 1913.
- CRESPO, Ángel, *¿Caestina o Celestina? (Nota sobre una sierpe de Micer Francisco Imperial)*, in «Revista de Letras», V, 1973, pp. 374-380.
- ENTWISTLE, William J., *Cancionero de Baena 226, v.2*, in «Hispanic Review», V, 1937, pp. 78-79.
- FARINELLI, Arturo, *Italia e Spagna*, Torino, Olivero & C., 1929.
- *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, Fratelli Bocca, 1922.
- *Appunti su Dante in Ispagna nell'Età Media*, Torino, Loescher, 1905.
- FRIEDRICH, Werner. P, *The Unsolved problem of Dante's influence in Spain*, in «Hispanic Review», XIV/2, 1946, pp. 160-164.
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *El famoso poeta Miçer Françisco Imperial fue vicealmirante de Castilla*, in «Correo Erudito», III, 1943, pp. 152-153.
- *Miçer Françisco Imperial murió antes del abril de 1409*, in «Correo Erudito», II, 1942, pp. 179-180.
- *Noticias del viaje de Angelina de Grecia*, in «Correo Erudito», I, 1940, pp. 323-324.
- GARGANO, Antonio, “Arturo Farinelli e le origini dell'ispanismo italiano”, in *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici: Atti del Congresso, Nel ricordo di Carmelo Samonà*, Napoli, Instituto Cervantes 1993, pp. 55-70.
- GARRIGÓS LLORENS, Laura, *Revisión y estudio de la obra poética de Misser Francisco Imperial*, Valencia, 2015.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín, *Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del dolce stil nuovo*, in «Cuadernos de Filología Hispánica», VI, 1987, pp. 123-145.
- *El Dezir a las siete virtudes de Francisco Imperial y sus sierpes: la bestia Asyssyna*, in «Hispania», LXX/2, 1987, pp. 206-213.
- *Origen y significado de una alegoría: Juan II en el Decir de Francisco Imperial*, in *Estructura y diseño en la Literatura Castellana Medieval*, José Porrúa Turanzas S.A., Madrid, 1975, pp.163-177.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena, «Notas al *Dezir al nacimiento de Juan II*», in *Iberia Cantat. Estudios sobre la poesía Hispánica Medieval*, CASAS RIGALL, Juan, DÍAZ, Eva M<sup>a</sup> MARTÍNEZ (edd.), Universidad de Santiago de Compostela, 2002, pp. 371-386.

- GRECO, Joseph V., *Parallel Study of Dante's "Divina Commedia" and Imperial's 'Dezir a las siete Virtudes'*, Pittsburgh, 1950.
- GROULT, Pierre, *Dante la liturgie et le 'Decir a las siete virtudes'*, in «Les Lettres Romanes», XIX, 1965, pp. 396-405.
- KROTKOFF, George, *The Arabic Line in the 'Cancionero de Baena'*, in «Hispanic Review», XLII, 1974, pp. 427-429.
- LAPESA, Rafael, *Poesía de cancionero y poesía italianizante*, in *De la Edad media a nuestros días, estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 145-171.
- *La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino*, in «Romance Philology», VII, 1953, pp. 51-59.
  - *Los endecasílabos de Imperial*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», VII, 1953, pp. 337-351.
  - *Notas sobre Micer Francisco Imperial*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», VII/3-4, 1953, pp. 337-351.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, KAHANE, Renée, *Doña Angelina de Grecia*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XIV, 1960, pp. 89-97.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Un decir más de Francisco Imperial: Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», I, 1947, pp. 170-175.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, «La canción de la malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto», in *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam"* (Actas del Congreso Internacional "Lyra mínima oral III", Sevilla, 26-28, noviembre de 2001), PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (ed.), Sevilla, Univ. de Sevilla, 2004, pp. 189-208.
- MASSON DE GÓMEZ, Valerie, *A New Interpretation of the Final Lines of the 'Desir a las syete virtudes'*, in «Hispanic Review», XL/4, 1972, pp. 412-427.
- MCLENNAN, Luis Jenaro, *Notas para una nueva edición de Micer Francisco Imperial*, in «Anuario de Estudios Medievales», XIII, 1983, pp. 407-422.
- MORREALE, Margherita, *El 'dezir de las syete virtudes' de Francisco Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la Divina Comedia*, in «Lengua, Literatura, Folklore: estudios dedicados a Rodolfo Oroz», Santiago, Universidad de Chile, 1967, pp. 307-377.
- NEPAULSINGH, Colbert I., *Micer Francisco Imperial, El dezir a las siete virtudes e otros poemas*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.

- PLACE, Edwin B., *The Exaggerated Reputation of Francisco Imperial*, in «*Speculum*», XXI/4, 1964, pp. 457-473.
- *Present Status of the Controversy over Francisco Imperial*, in «*Speculum*», XXXI/3, 1956, pp. 478-484.
- POST, Chandler R., *Medieval Spanish Allegory*, Harvard University, 1915.
- *The beginning of the Influence of Dante in Castilian and Catalan Literature*, in «26th Annual Report of the Dante Society», Cambridge, Mass., 1907.
- POTVIN, Claudine, *Le 'Desir al nacimiento de Juan II' et le 'Desir a las syete virtudes': l'allégorie politique chez Micer Francisco Imperial*, in «*Studi Ispanici*», (1987/1988 (=1990)), pp. 9-21.
- PUIGVERT OCAL, Alicia, *Perfil lingüístico y literario de Ferrant Sánchez de Calavera*, in «*Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*», VIII, 1989, pp. 135-160.
- RUFFINATTO, Aldo, SCAMUZZI, Iole, *Le tre corone in Spagna. Con appendici cervantine in Italia*, Torino, Celid, 2008.
- SANSONE, Giuseppe E., *Sul testo del 'Desir al nacimiento de don Juan' di Francisco Imperial*, in «*Neuphilologische Mitteilungen*», LXIX, 1968, pp. 302-324.
- *Francisco Imperial e la penetrazione dell'endecasillabo italiano in Spagna*, in «XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas», Atti di congresso, coord. Antonio Quilis, Ramón B. Carril, Margarita Cantarero, Vol. 3, 1968, pp. 1669-1701.
- SANVISENTI, Bernardo, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola con appendici e documenti critici*, Milano, Hoelpli, 1902.
- TOVAR, Antonio, *Un suspiro de doña Angelina de Grecia*, in «*Correo Erudito*», I, 1940, p. 328.
- WHETNALL, Jean, *Isabel González of the Cancionero de Baena and Other Lost Voices*, in «*La Corónica*», XXI, 1992, pp. 59-82.
- WOODFORD, Archer, *Edición crítica del 'Desir a las siete virtudes' de Francisco Imperial*, in «*Nueva Revista de Filología Hispánica*», VIII, 1954, pp. 268-294.
- *More about the identity of Miçer Francisco Imperial*, in «*Modern Language Notes*», LXVIII/6, 1953, pp. 386-388.
- *Francisco Imperial's dantesque 'Desir a las Siete Virtudes'; A Study on Certain Aspects of the Poem*, in «*Italica*», XXVII, 1950, pp. 88-100.



## SITOGRAFIA

*Diversi materiali consultati sono disponibili online. Nelle note e nella bibliografia sono riportati i link specifici, mentre qui si fa riferimento ai portali maggiormente utilizzati.*

[www.academia.edu](http://www.academia.edu)

[www.archive.org](http://www.archive.org)

[www.bne.es](http://www.bne.es)

[www.bibliotecavirtualmadrid.org](http://www.bibliotecavirtualmadrid.org)

[www.books.google.es](http://www.books.google.es)

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

[www.centrodeestudioscervantinos.es](http://www.centrodeestudioscervantinos.es)

[www.fondosdigitales.us.es](http://www.fondosdigitales.us.es)

[www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr)

[www.jstor.org](http://www.jstor.org)

[www.juanalfonsodebaena.org](http://www.juanalfonsodebaena.org)

[www.legadoandalusi.es](http://www.legadoandalusi.es)

[www.rae.es](http://www.rae.es)

[www.storiapatriagenova.it](http://www.storiapatriagenova.it)

[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

## **APPENDICE**

TESTI, TRADUZIONI, NOTE E COMMENTI  
DELLA PRODUZIONE DI IMPERIAL  
E DEI COMPONENTI A QUESTA RELAZIONATI

## NOTA A LA EDICIÓN

Los lectores de la poesía medieval han podido acercarse a los versos de Francisco Imperial en las diferentes ediciones críticas del *Cancionero de Baena* a las que se ha hecho referencia en el capítulo tres del presente estudio. Sus poesías han atraído la atención de varios filólogos y coleccionistas que han analizado sobre todo los poemas más largos, dedicados a Juan II y a las siete Virtudes. Los trabajos más eruditos se refieren quizás a este último, presentado por Archer M. Woodford (1954) y por Margherita Morreale (1967), aunque en el tiempo hayan sido muchos los críticos que se han ocupado de los versos de dichos poemas. Otras composiciones ampliamente estudiadas han sido las preguntas y respuestas a la Estrella Diana, a las que Casaldueiro (1987) se ha dedicado ampliamente, junto con otros importantes análisis sobre el corpus de Imperial.

Sin embargo, aunque se hubiera prestado mucha atención a los poemas más conocidos de Imperial antes de 1977, hasta este año no existió una edición exclusiva de toda su obra, cosa que hizo Colbert Nepaulsingh. Para una segunda edición completa tendremos que esperar a 2015, año en que se realiza la tesis de Doctorado de Laura Garrigós Llorens. Un estudio que personalmente desconocía cuando inicié la tesis sobre Imperial que fundamentalmente quisiera ser innovadora, presentando por primera vez los versos de Imperial traducidos al italiano. Como se ha dicho a lo largo del estudio, el hecho de disponer de la digitalización del código disponible a partir de 2012 y, al parecer, no utilizada por la estudiosa española, ha permitido confrontar las diferentes transcripciones con las palabras manuscritas, coincidiendo casi siempre con la lectura que Dutton y González Cuenca han proporcionado en la última edición crítica del *Cancionero* (1993). En las notas a los textos se evidencian las diferencias entre sus transcripciones y las que proporciona Nepaulsingh, recordando también las variaciones de los poemas presentes en el *Cancionero de Gallardo o de San Román* (MH1). Para la traducción han sido muy útiles algunos comentarios de Dutton-Cuenca al lado de las poesías, así como el acceso al *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* disponible en la página web de la RAE, mientras que la puntuación ha sido en parte modificada, respecto a las ediciones presentadas. La lectura de las poesías en italiano resiente de una construcción muy fiel al original, y por esto no es siempre fácilmente comprensible. De cualquier modo, espero que los comentarios sean útiles para aclarar algunas dudas, esperando que de esta manera los versos de Imperial vuelvan a ser más inmediatamente accesibles a los italianos.

## INDICE DEI COMPONENTI

### Cicli poetici di *preguntas y respuestas* sul tema di Fortuna

*CB 547: Pregunta oscura e sutil que fizo e ordenó el dicho Ferrand Pérez de Guzmán como en manera de requesta contra los trabujadores; la qual fizo por quanto el Rey don Enrique avía apartado de su corte al Condestable viejo, e en su lugar privava el Cardenal de España.*

p. IX

*CB 548: Respuesta que fizo e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Génova, 'stante morador en Sevilla, contra el dicho Fernand Pérez de Guzmán a esta su pregunta tan oscura e tan sutil. La qual respuesta va muy bien fecha e sotilmente respondida por los mismos consonantes del otro.*

p. XII

---

*CB 245: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial como en manera de pregunta e de reqüesta contra el Maestro Fray Alfonso de la Monja de la orden de Sant Paublo de Sevilla, pidiéndole que le declarasse qué cosa es la Fortuna.*

p. XVI

*CB 246: Este dezir fizo el dicho Maestro Fray Alfonso de la Monja en respuesta d'este otro dezir de ençima qu'el dicho Miçer Françisco le fizo, en el qual le declara qué cosa es fortuna, e cómo e en qué manera se deve entender.*

p. XXI

*CB 247: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial en replicación contra el dicho Maestro Fray Alfonso, alegando que todo su dezir e replicación era ninguna.*

p. XXV

### *Preguntas y respuestas* sul tema di Dio

*CB 517: Pregunta muy sutil e muy letradamente fundada, que ordenó el dicho Ferrant Sánchez Calavera; la qual pregunta fizo él generalmente a Pero López de Ayala el Viejo*

*e a otros muchos grandes sabios letrados d'este reigno, que le respondieron a ella, segunt que delante en este libro es contenido.*

p. XXXII

*CB 521: Respuesta quarta que fizo e ordenó Miçer Francisco Imperial, natural de Génova, estante morador en la çibdat de Sevilla.*

p. XXXVIII

### Ciclo poetico di respuestas y replicaciones dedicato alla Estrella Diana

*CB 231: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una fermosa muger de Sevilla que llamó él Estrella Diana, e fizolo un día que vid' e la miró a su guisa, ella yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Sant' Ana fuera de la çibdat.*

p. XLIII

*CB 232: Este dezir fizo Ferrant Pérez de Guzmán, señor de B[at]res, en respuesta d'este otro dezir primero qu'el dicho Miçer Françisco fizo a la dicha Estrella Diana; el qual es fecho por los mesmos consonantes e arte qu'el otro primero dezir.*

p. XLIX

*CB 232 bis: [Replicación]*

p. LII

*CB 233: Este dezir fizo Diego Martínez de Medina, jurado de Sevilla, en respuesta d'este otro dezir primero qu'el dicho Miçer Françisco fizo a la dicha Estrella Diana; el qual es fecho por los mesmos consonantes e arte qu'el otro primero dezir.*

p. LVI

*CB 234: Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial a la dicha Estrella Diana e quexándose de los otros que lo reqüestavan e pidiéndole a ella armas.*

p. LIX

*CB 235: Este dezir fizo el dicho Diego Martínez de Medina en respuesta d'este otro dezir de Miçer Françisco, e diciendo e allegando contra él en cómo él tenía otras mejores e más lindas armas que le avía dado el Amor, con las quales lo entendía desbaratar e vençer.*

p. LXV

*CB 236: Este dezir dizen que fizo un jurado de Sevilla que llaman Alfonso Vidal, el qual*

*dezir fizó él como a manera de juez entre los dichos Miçer Françisco e Diego Martínez e, visto el pleito, dio sentençia por el dicho Miçer Françisco por la forma que aquí se contiene.*

p. LXIX

### Allegorici incontri femminili

#### Angelina de Grecia

*CB 240: Grant sosiego e mansedumbre...*

p. LXXIII

*CB 237: Cativa, muy triste e desaventurada...*

p. LXXVIII

#### Isabel González

*CB 238; Este dezir fizó el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que llamaron [ ] e otros dizen que lo fizó a la dicha Estrella Diana, e aun otros dizen que lo fizó a Isabel Gonçález, mançeba del conde de Niebla, don Johan Alfonso.*

p. LXXXIII

*CB 239: Este dezir fizó el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de la dicha Isabel Gonçález, mançeba del conde don Johan Alfonso, por quanto ella le avía embiada rogar que la fuese a ver al monesterio de Sant Clemente, e él non osava ir por razón que era muy arreada e graçiosa muger.*

p. LXXXVII

#### Invettiva a Siviglia

*CB 248: Este dezir fizó el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que deçían [ ], la qual era muy fermosa muger; era muy sabia e bien razonada e sabía de todos lenguajes. Fablavan él e ella en sus amores.*

p. XC

*CB 241: Abela, çibdat de grant fermosura...*

p. XCVIII

#### Decir alegórico

*CB 242: En un famoso vergel...*

p. CII

### Adivinanza de amor e l'accusa di Villasandino

CB 243: *Este dezir fizó el dicho Miçer Françisco Imperial como a manera de pregunta e de adivinanza sobre el Amor.*

p. CVIII

CB 244: *Este dezir fizó Alfonso Álvarez de Villasandino en respuesta d'este otro dezir d'ençima qu'el dicho Miçer Françisco fizó en pregunta.*

p. CXI

### Decires encomiastici a Juan II e a Fernando de Antequera

CB 226: *Este dezir fizó e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Jénova, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Sevilla; el qual dezir fizó al nasçimiento de nuestro señor el Rey don Juan, quando nasçió en la çibdat de Toro, año de m.cccc.v años, e es fecho e fundado de fermosa e sotil invençión e de limadas diçiones.*

p. CXIII

CB 249: *Este dezir fizó el dicho Miçer Françisco Imperial en alabança e loores del Infante don Ferrando, Rey de Aragón que fue después, publicando de las vertudes e grant fermosura que Dios en él puso.*

p. CXL

### Decir a las siete virtudes

CB 250: *Dezir de Miçer Françisco a las siete virtudes.*

p. CXLVII

*Pregunta oscura e sutil que fizo e ordenó el dicho Ferrand Pérez de Guzmán como en manera de requesta contra los trabujadores<sup>2</sup>; la qual fizo por quanto el Rey don Enrique avía apartado de su corte al Condestable viejo, e en su lugar privava el Cardenal de España.*

*Domanda oscura e sottile che compose e ordinò il citato Fernán Pérez de Guzmán come a mo' di sollecito contro coloro che si lamentano; la quale compose quando il re don Enrique aveva allontanato dalla sua corte il Contestabile vecchio, e nel suo ruolo dismetteva il Cardinale di Spagna<sup>3</sup>.*

<p>Tiren el clavo e ande la rueda, que ya su firmeza no es razonable, semblante non faga un punto ser queda e mezcle Ventura sin pleito durable 5 e sane con bueltas la llaga incurable, alegre los tristes con sus mudamientos, que, si non ha esta calma acorro de vientos, pareçerá la nao fundida en el sable.</p>	<p>Tolganò il freno e vada avanti la ruota, che il suo essere fermo non è ragionevole, simile non appaia un punto essere fermo e mescoli Ventura senza causa durevole e sani con giri la piaga incurabile, rallegri i tristi con i suoi cambiamenti, che, se non ha questa calma aiuto dei venti, semblerà la nave<sup>4</sup> sommersa nella sabbia.</p>
<p>El rodar no çese jamás del espera 10 e mude los tiempos en quexosa suerte; non se faga estable lo que de ante no era, que mudar costumbre a par es de muerte. Quier mansa, quier leda, entre nos apuerte</p>	<p>Il ruotare non cessi mai della sfera e cambi i tempi in sfavorevole sorte; non si renda stabile quello che prima non<sup>5</sup> era, che cambiare costume al pari è<sup>6</sup> della morte. Sia mansueta, sia docile, tra noi giunga</p>

<sup>1</sup> Copia in MH1-240n (364r): *Pregunta que fizo Fernán Pérez de Guzmán quando el Rey don Enrique apartó de su corte al Condestable viejo e privava en su lugar el Cardenal d'España. El Condestable viejo es Ruy López de Ávalos.*

<sup>2</sup> PN1: «trabujadores»; DUTTON-CUENCA: «trabajadores» per «trabucadores».

<sup>3</sup> La contestualizzazione storica è precisa e verrà spiegata meglio nel commento.

<sup>4</sup> PN1: «lana fundida».

<sup>5</sup> PN1: «de avto no».

<sup>6</sup> PN1: «serya apar».



aquesta Fortuna sin calma embiada,  
15 en tal que non viva siempre asosegada:  
cras será mansa la que oy vino fuerte.

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

questa Fortuna senza calma inviata,  
in modo che non viva sempre assoggettata<sup>7</sup>:  
domani sarà calma quella che oggi venne<sup>8</sup> forte.

Con il benessere di Fortuna, senza troppo tardare,  
aperte saranno le porte di Giano;  
colui che più utilizza il buon ordine  
verrà ascoltato dal popolo romano;  
e coloro che caddero in tempo tranquillo  
saranno raccomandati, Fortuna correndo,  
e diranno i malvagi man mano che caddero:  
«Viva chi vince<sup>9</sup>, il resto è inutile».

### COMMENTO

Con questo componimento si apre il primo dibattito al quale Imperial partecipa. Si tratta di un'opera di Fernán Pérez de Guzmán nella cui rubrica Baena fa riferimento ad un preciso evento politico -la sostituzione di Ruy López Dávalos come Contestabile di Castiglia e della nomina per l'incarico di Pedro de Frías, Cardinale di Spagna-, essenziale per la datazione e contestualizzazione del breve *debate*:

Entre 1399 y 1402 el condestable Ruy López Dávalos cayó en desgracia y fue desterrado [...]. El destierro hubo de ser posterior al 22 de septiembre de 1399, en que desde Briviesca, Enrique III le concede plenos poderes para administrar justicia en Murcia [...], y anterior a las cortes de Toledo de 1402, pues en ella tuvo un papel muy destacado. No parece que haya durado más que unos meses o, a lo sumo, un año<sup>10</sup>.

Osserva Laura Garrigós Llorens nel suo studio che Pérez de Guzmán sembra credere in una Fortuna la cui ruota non può smettere di girare, perché solo in questo modo è possibile riportare tutto al proprio posto:

La idea que nos transmite el señor de Batres es que es necesario que la rueda siga girando para que las cosas vuelvan a su cauce. Esta concepción se relaciona con la idea de «Destino infalible» y se refleja en la última estrofa: «aqueel que más usa de buena ordenança / será

---

<sup>7</sup> PN1: «asoseguada».

<sup>8</sup> PN1: «vi fuerte».

<sup>9</sup> Proverbio.

<sup>10</sup> Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Nobleza y Monarquía en la política de Enrique III*, in «Hispania», XII, Madrid, 1952, pp. 323-400, in particolare p. 370.

obedesçido del pueblo romano» (vv. 19-20) y por otra parte: «e los que cayeron en el tiempo llano / serán ensalçados, Fortuna corriendo» (vv. 21-22)<sup>11</sup>.

L'idea che il poeta fa emergere di Fortuna, ben evidente nell'ultima strofa, si ricollega a quella del «Destino infalible»<sup>12</sup> e riferisce di una ruota che non può fermarsi perché, qualora lo facesse, regnerebbe il disordine. Nelle tre ottave che Baena presenta come «pregunta oscura e sutil», in realtà, non è contenuta alcuna interrogazione esplicita, il che indica che quella di Guzmán non era una domanda tradizionale, né tantomeno indirizzata ad Imperial che, evidentemente interessato al tema, si sentì chiamato in causa da Guzmán, e rispose nel componimento successivo.

---

<sup>11</sup> Laura GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio de la obra poética de Misser Francisco Imperial*, Valencia, 2015, p. 60.

<sup>12</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 60.

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

*Risposta che compose e ordinò Messer Francisco Imperial, originario di Genova, durante il soggiorno a Siviglia, contro il citato Fernán Pérez de Guzmán alla sua domanda tanto oscura e sottile. La quale risposta è molto ben composta e sottilmente risposta mediante le stesse consonanti dell'altro.*

<p>No ay braço tan luengo que pueda alcançar tan alto, nin mano bastable a tirar el clavo por que ande la rueda, sinon Él que la fizo, que no es palpable; 5 e nin aprovecha nin es razonable a llaga incurable ponerle unguentos, nin a nave que tiene abiertos conventos, que mejor que vientos es anclas e cable.</p>	<p>Non esiste braccio così lungo che possa arrivare così in alto, né mano in grado<sup>14</sup> di togliere il freno affinché si muova la ruota<sup>15</sup>, se non Egli<sup>16</sup> che la fece, che non è tangibile; e né è utile né è ragionevole su ferita incurabile applicare medicinali, né ad una nave che ha aperti i conventi<sup>17</sup>, che meglio dei venti sono àncore<sup>18</sup> e corda.</p>
--	--

<sup>13</sup> Copia in MH1-241 (364r-v): *Respuesta de Francisco Imperial a esta pregunta con sus consonantes*.

<sup>14</sup> Il dizionario del RAE H 1936 attesta l'utilizzo del termine «bastable» all'interno del *CB* solo in altri due componimenti (*CB* 521, di Imperial: «Que la nuestra vista no es bastable»; *CB* 278 di Manuel de Lando: «Que no es ninguno tan digno bastable»). L'aggettivo sembra un italianismo (cfr. «bastabile») introdotto dal poeta genovese ed imitato da Lando.

<sup>15</sup> Per la traduzione di questo verso si è fatto riferimento alle parole di José JURADO che scrive: «[...] echar el clavo significaba, en su noción primaria, exactamente eso: 'frenar'. El sistema que las carretas medievales tenían para frenar era la aplicación de una barra de hierro o, más común, la de un palo largo (el clavo o clavija) a la madera o zapateta (sortija la llama fray Diego de Valencia) que envolvía una sección del eje de las ruedas, las que, por supuesto, iban fijas al eje y rodando con él, tal como todavía ruedan las carretas gallegas, aunque éstas no llevan freno. Y la expresión normal para 'frenar' era echar o firmar ('fijar', 'afirmar', 'asegurar') el clavo, como para 'quitar o retirar el freno' era la de tirar ('re-tirar', 'quitar') o soltar el clavo». Cfr. José JURADO, «Reflexiones sobre las estrofas 112 y 113 del *Libro* del arcipreste», in *Revista de filología española*, T. 82, Fasc. 3-4, 2002, pp. 403-404. In questo verso ha inizio l'intertestualità con il componimento precedente dove, nel v. 1, si legge «Tyren el clavo é ande la rrueda».

<sup>16</sup> Rispetto a DUTTON-CUENCA è stato aggiunto l'accento proprio del pronome personale.

<sup>17</sup> Si tratta di un'espressione nautica documentata in Francesco CORAZZINI, *Vocabolario nautico italiano*, Torino, 1900, pp. 257; 293: «Convento s.m., per commento. Commento s.m., interstizio tra tavola e tavola del fasciamo delle navi, la commettitura ove si ficca la stoppa». Si tratta delle armature di una nave.

<sup>18</sup> PN1: «andas»; MH1: «anclas»; NEPAULSINGH «anclas».

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

Si aquesta dueña, bolviendo su dança,  
abre las puertas de Jano el troyano,  
bien creo, sin duda, que gran alegrança  
20 se seguirá al pueblo arriano;  
e, por tanto, amigo, que se da en plano  
*Unde non habetis*, que segund vo veyendo,  
peña cayendo e muerte deçiendo  
por ende el medio es lugar muy sano.

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

Se mai non si ferma come ciò che era  
ed è e sarà, giungerà la sua morte;  
per questo mi sembra<sup>19</sup> che molto meglio fosse  
chiedere che girasse e fermasse<sup>20</sup> definitivamente.  
Anche se questa padrona<sup>21</sup> mai si piega  
alla vostra volontà, né apprezza la spada,  
il lignaggio, né il senno, molto celata  
gira la sua ruota e partecipa<sup>22</sup> al destino.

Se questa padrona, riproponendo la sua danza,  
apre le porte di Giano il troiano<sup>23</sup>,  
credo davvero, senza dubbio, che grande gioia  
ne verrà al popolo ariano<sup>24</sup>;  
e, per tanto, amico, che si dà in piano<sup>25</sup>  
*Dove non disponete*, che per ciò che sto<sup>26</sup> vedendo,  
pietra cadendo e morte giungendo  
per cui la prudenza è cosa molto vantaggiosa.

Da più in alto cade chi più in alto siede:  
a questo a voi aggiungo un corollario,  
così come ogni anno la nostra vita vede  
i fiori di aprile rinsecchirsi a maggio.  
Per questo, più breve che veloce raggio  
passò e passa e passerà,  
e quello che fu sempre ed è ed ancora sarà:  
la nostra attenzione<sup>27</sup> è come quella del baio.

<sup>19</sup> PN1: «por ende me paresçe»; MH1: «por ende paresçe»; NEPAULSINGH: «por ende aparesçe».

<sup>20</sup> PN1: «tornase e firmase»; MH1: «tornarse e firmarse»; NEPAULSINGH: «tornase e firmase».

<sup>21</sup> Fortuna.

<sup>22</sup> Potrebbe trattarsi di italianismo per «corsa».

<sup>23</sup> PN1: «jano entrojano»; MH1: «Jano troyano»; NEPAULSINGH: «Jano el Troyano».

<sup>24</sup> Il riferimento è all'arianesimo, dottrina per cui la natura divina del Figlio è inferiore a quella del Padre.

<sup>25</sup> PN1: «seda in plano»; MH1: «seda en plano»; NEPAULSINGH: «seda in plano».

<sup>26</sup> PN1: «veo»; NEPAULSINGH: «veo».

<sup>27</sup> PN1: «andar»; MH1: «cuydar»; NEPAULSINGH: «andar». L'edizione di DUTTON-CUENCA, che si segue, corregge con *cuidar*. Il riferimento è al motto «Uno piensa el bayo y otro el que lo ensilla» -presente, tra gli altri anche nei *Refranes* (n° 699) del Marqués de Santillana-, che allude alla grande differenza che c'è tra il modo di pensare di chi comanda e di chi obbedisce. Coloro che occupano i posti più alti, sicuramente

## COMMENTO

I componimenti 547 e 548 -entrambi custoditi anche nel *Cancionero de Gallardo o de San Román* (MH1), alle posizioni 240 e 241- presentano molti riferimenti intertestuali e, osserva Nepaulsingh, «reflejan la turbolencia del ambiente en que fueron compuestos»<sup>28</sup>. Se Pérez de Guzmán trasmette l'idea di una ruota della Fortuna che debba continuare a girare senza sosta, nella prima strofa il genovese afferma che c'è una sola entità capace di raggiungerla e di modificarne il movimento: Dio. È dunque inutile cercare di combattere la Fortuna, applicando medicinali sulle profonde ferite che provoca<sup>29</sup>. Bisogna solo accettare la realtà così come si presenta. Pur ammettendone l'influenza, comunque, il poeta non identifica completamente la Fortuna con Dio, ma ammette che questi esercita un dominio su di essa e che sia l'ideatore della sua ruota.

Nella prima strofa il genovese riprende le parole del signore di Batres, copiandone quasi alla lettera il primo verso (Guzmán: «Tiren el clavo e ande la rueda»; Imperial: «a tirar el clavo por que ande la rueda»), mentre, nella conclusione della prima strofa, si legge una vena di rassegnazione nel genovese, quando afferma che cercare di alleviare i dolori causati dalla Fortuna non serve, come non seve provare ad impedire ad una nave di affondare, se sta immagazzinando acqua<sup>30</sup>. L'atteggiamento qui è diverso da quello di Guzmán che, invece, vede in Fortuna una forza capace di risollevarle le sorti di chi è in difficoltà. Per Imperial la resa di fronte alla Fortuna sembra completa ed inevitabile, poiché è impossibile che si pieghi dinnanzi al lignaggio o al potere, o ad altra umana volontà.

Nella struttura del poema si osserva un chiaro equilibrio, anche in relazione al poema precedente: presentato con *coplas de arte mayor*, in ciascuna si sviluppano due idee, una nella prima quartina ed una, conseguente, nella seconda. In ogni ottava il poeta cerca il dialogo con le corrispondenti tre ottave di Pérez de Guzmán, ed a queste ne aggiunge un'ultima, autonoma, nella quale sottolinea l'aspetto centrale dei suoi versi; l'instabilità della Fortuna. Nell'ultima strofa Imperial fa riferimento a quanto accadde tra Enrique III e Ruy López Dávalos, quando scrive che «De más alto cayé quien más alto

---

cadranno, come è stato per Ruy López Dávalos; e la stessa cosa accade in natura, dove i fiori di aprile seccano a maggio. La nostra attenzione, la nostra volontà, rimane quella di un servitore che di fronte a Fortuna non può fare molto, se non affidarsi a lei.

<sup>28</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. XI.

<sup>29</sup> «e nin aprovecha nin es razonable / a llaga incurable ponerle unguentos» vv. 5-6.

<sup>30</sup> Da osservare è che l'immagine della nave -che qui si lascia affondare- verrà ripresa dallo stesso Imperial anche in 232 bis e 250, dove però diverrà simbolo di speranza.

see», alludendo anche ad un altro topico associato alla ruota della Fortuna ed al suo instabile movimento: quando più in alto ci si siede, tanto più è facile e doloroso cadere<sup>31</sup>. Infatti a Pedro de Frías toccò una sorte simile a quella che interessò Ruy López Dávalos:

E acaesçió que en la prosperidad de su buena fortuna, estando el rey en Burgos, ovo en su presencia malas palabras con don Johan de Tordesillas, obispo de Segovia, e ese día mismo fueron dados algunos palos al dicho obispo por escuderos del cardenal. Pero yo oí dezir al que ge los dio que nunca el cardenal lo mandara, mas que él lo fiziera creyendo que le servía en ello, pero todos creyendo que le servía en ello, pero todos creyendo el contrario. E como ya es dicho, él era mal quisto de muchos, e fallada la cabsa para le dañar, las voluntades estavan prestas, Juntáronse Diego López de Estúñiga, justiçia mayor del rey, e Johan de Velasco, su camarero mayor, e don Ruy López Dávalos, su condestable, e Gómez Manrique, adelantado de Castilla, que a la sazón era en la corte, e fueron al rey a la casa de Miraflores e con tan grant osadía e sentimiento le fizieron querella de aquel fecho, e tanto lo agraviaron, que el rey entendió que los devía complazer e estar a su consejo, e mandóle detener en sant Françisco, do él posava, pero mucho contra su voluntad. E aquellos grandes onbres quando esto vieron, entraron en él por otra vía, poniéndole en cobdiçia de aver tesoro, e al rey plógole dello e llevó dél, çient mill floriner e mucha plata e a él mandólo ir al papa. Tal fin e sallida ovo el grant poder deste cardenal, de lo qual se pueden avisar los que han grant lugar con los reyes, espeçial en Castilla, do ay continos movimientos<sup>32</sup>.

Al *topos* della Fortuna si aggiunge quello del *tempus fugit*. Questa volta, però, non sono al centro la bellezza della donna o la rapidità della vita, ma la velocità della ruota della Fortuna con la relativa fuga del tempo pubblico, ancora più rapida e dolorosa rispetto a quella della sfera privato, dove il ricordo aiuta a mantenere vivo il tempo passato. Per quanto riguarda l'aspetto linguistico si evidenzia la completa assenza del vocabolo «Fortuna»<sup>33</sup>, si registrano prestiti linguistici dall'italiano («bastable», «palpable»), parole che appartengono al linguaggio nautico («conventos», «cable», «cursa») ed un possibile neologismo dell'autore («corrilayo»). Ad eccezione di quest'ultima che rappresenta una scelta specifica dettata da esigenze ritmiche, tutte formano parte del linguaggio della Fortuna<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 64.

<sup>32</sup> *Generaciones y Semblanzas*, Brian TATE (ed.), London, Tamesis, pp. 36-37.

<sup>33</sup> Guzmán vi ricorre tre volte (vv. 14;17;22), mentre Imperial utilizza «dueña» in due occasioni (vv. 13;17).

<sup>34</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 3. GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 64.

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

*Questo decir compose il citato Messer Francisco Imperial a mo' di domanda e richiesta nei confronti del Maestro Fray Alfonso de la Monja dell'ordine di San Paolo di Siviglia, chiedendogli che facesse chiarezza su che cos'è la Fortuna.*

¡Oh, Fortuna! çedo prive  
 el rodar de tu espera;  
 Aquel que regna e bive  
 e sobre Natura impera,  
 5 la ordene otra manera,  
 por do el mundo se iguale;  
 dando el bien a quien lo vale,  
 faga su palabra vera.

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

Ca siempre veo que eres  
 discordante a Natura;

Oh<sup>36</sup> Fortuna! subito interrompi  
 il ruotare della tua sfera;  
 Lui che regna e vive  
 e su Natura comanda,  
 la organizzi in altra maniera,  
 in modo che il mondo sia giusto;  
 dando il bene a chi lo merita,  
 renda la sua parola veritiera.

Poiché così distribuisci  
 nel mondo i tuoi beni,  
 non ordini, bensì distruggi:  
 a tal punto senza criterio, dai e trattiene.  
 A così rapido corso giungi,  
 che non esiste vista che ti veda  
 né senno che ti governi:  
 tanta oscura legge custodisci<sup>37</sup>.

Che sempre vedo che sei  
 in disaccordo con Natura;

<sup>35</sup> Copia in MH1-266 (381r-v): *Otro dezir*.

<sup>36</sup> In MH1 manca la «O» iniziale, presente in PN1 e nelle successive edizioni.

<sup>37</sup> PN1: «te contienen»; MH1: «ley contienes»; NEPAULSINGH: «te contienen».

<p>20 poco valen sus poderes, sus virtudes e cordura; ca, si una criatura por Natura es abundante e tú eres discordante, ocupas su fermosura.</p>	<p>poco valgono i suoi poteri, le sue virtù e ragione; che, se una creatura da Natura è ben dotata e tu sei in disaccordo, sostituisci la sua beltà.</p>
<p>25 Cría un omne la Natura qual Catón o Éctor troyano, e tu curso sin mesura fazlo pobre o aldeano, por lo qual buelve la mano 30 del seso o de la espada a encogerse a la açada: tal valor se pierde en vano.</p>	<p>Coltiva un uomo la Natura<sup>38</sup> come Catone o Ettore troiano<sup>39</sup>, e la tua volontà senza misura lo rende povero o villano, perciò riporta la mano del senno o della spada a ritrarsi alla vanga<sup>40</sup>; tale valore<sup>41</sup> si perde invano.</p>
<p>35 Por contrario, otro cría a Sardanapalo equal, e tu curso le embía a ser rico o ser real; por én se ministran mal los reinados o riquezas: con tales desigualezas, 40 Natura muy poco val’.</p>	<p>Al contrario, un altro coltiva Sardanapalo allo stesso modo<sup>42</sup>, e la tua volontà lo porta ad essere ricco o reale<sup>43</sup>; dunque si amministrano male i regni o ricchezze: con tali disuguaglianze, Natura molto poco vale.</p>

<sup>38</sup> MH: «Cría en el mundo natura».

<sup>39</sup> Il riferimento è a Catone il Censore, uomo dedito alla terra, ed Ettore, eccellente uomo d’armi, entrambi dotati da Natura di capacità eccezionali. PN1: «qual Cantó O Éctor»; MH1: «qual Cantón e Éctor»; NEPAULSINGH: «qual Catón o Héctor».

<sup>40</sup> *Inf.* XV, 91-96: «Tanto vogl’io che vi sia manifesto, / pur che mia coscienza non mi garra, / che a la Fortuna, come vuol, son presto. / Non è nuova a li orecchi miei tal arra: / però giri Fortuna la sua rota / come le piace, e ’l villan la sua marra». In questi versi Dante allude probabilmente ad un detto proverbiale di cui non siamo informati, anche se in un passo del *Convivio* (IV, 6). Il poeta vuol forse dire che la Fortuna può girare la sua ruota e dispensare premi immeritati, così come il contadino può immeritatamente trovare tesori usando la sua marra, la sua zappa.

<sup>41</sup> PN1: «valo»; MH1: «valor»; NEPAULSINGH: «valor».

<sup>42</sup> Sardanapalo, re degli assiri (668 – 625 a.C.), citato anche da Dante (*Par.*, XV, 107), fu uomo dissoluto e, secondo quanto si narra, responsabile della distruzione del suo proprio regno. PN1: «a sardana palo equal»; MH1: «a sardana por lo yqual»; NEPAULSINGH: «a Sardanápalo equal».

<sup>43</sup> MH1: «leal».



Quando tu curso equalas,  
que al bueno das los bienes  
e al malo, fadas malas,  
a pocos tal curso tienes,  
45 ca lo buelbes e revienes,  
al bueno el bien privando,  
e al malo multiplicando:  
¡cata qué tuerto mantienes!

Por ti, cruel enemiga,  
50 Natura non es preçiada:  
por bien que faga o diga,  
sin ti nunca es loada.  
Maguer es en sí onrada,  
todo omne la desecha,  
55 por ti, vil, mala, sevecha,  
sin razón, enfortunada.

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

65 E, maguer que te alabe

Quando la tua volontà<sup>44</sup> raggiungi,  
che al buono dai i beni  
e al cattivo, destino avverso,  
a pochi tale destino riservi,  
poiché lo<sup>45</sup> avvolgi e ritorni,  
al buono il bene sottraendo,  
e al cattivo moltiplicando:  
guarda che errore commetti!

A causa tua<sup>46</sup>, crudele nemica,  
Natura non viene apprezzata:  
per bene che faccia o dica,  
senza te mai è lodata.  
Anche se è in sé onorata,  
ogni uomo la rifiuta<sup>47</sup>,  
per te, vile, malvagia, vecchia<sup>48</sup>,  
senza ragione, fortunata<sup>49</sup>.

Ma se il tuo corso riprendessi  
in seguito al corso di Natura,  
e sempre i tuoi doni dessi  
così come è la creatura,  
ruoteresti con misura  
e renderesti sufficienti<sup>50</sup>  
tutte le diverse persone,  
ognuna delle quali a suo modo.

E, anche se ti vanagloria

---

<sup>44</sup> MH1: «cuerpo».

<sup>45</sup> PN1: «los»; MH1: «lo»; NEPAULSINGH: «los».

<sup>46</sup> MH1: «tu».

<sup>47</sup> MH1 vv. 51-54: «que te faga e diga / jamás nunca en loado / maguer sea muy onrada / todo el mundo la desecha».

<sup>48</sup> PN1: «senecha» o «seuecha»; MH1: «senechan»; NEPAULSINGH «senecha».

<sup>49</sup> MH1: «afortunada».

<sup>50</sup> PN1: «ser fiçientes»; MH1: «suficientes»; NEPAULSINGH: «sufiçientes».

	e escuse en su estilo	e biasima nel suo stile <sup>51</sup>
	Dante, que tanto bien sabe,	Dante, che tanto bene sa <sup>52</sup> ,
	segunt yo leí e vilo,	secondo quanto io lessi e lo vidi,
	desátame aqueste filo:	dipanami questo filo:
70	sy yo obro a más valer,	se io agisco con più valore,
	¿quién me priva de lo de aver?	chi mi priva dell'avere? <sup>53</sup>
	Responde con prueba e dilo.	Rispondi con prova e dillo.

### COMMENTO

I componimenti 245-247 formano il primo *debate* completo di *preguntas y respuestas* ad opera di Imperial poiché, a differenza del precedente ciclo, la domanda del componimento iniziale è esplicita. Come nel precedente esercizio, ancora una volta il poeta mette al centro del discorso la Fortuna. Sebbene non vi siano riferimenti a fatti storici concreti, la corrispondenza tematica ha fatto immediatamente pensare che il 245 fosse stato composto nello stesso periodo del 547-548, dunque intorno al 1400. Nepaulsingh, osservando una progressiva e sempre più approfondita ricerca nei confronti della natura della Fortuna ed un allontanamento dal modello italiano, indica 245 e 247 come cronologicamente successivi a 548, in un trittico risalente al primissimo Quattrocento: «Puede ser que Imperial los compusiera alrededor de 1405, cuando con razón se preocupaba de Fortuna; pero también es posible que fueran compuestos en la misma época de I (548), o sea, alrededor de 1400»<sup>54</sup>. Il secondo gruppo, infatti, ospita una poesia più matura, ragionata e disillusa, sempre più lontana dal modello dantesco di Fortuna come serva di Dio, e questo fa protendere verso una datazione posteriore.

Imperial si rivolge fin dalla prima strofa a Fortuna. Come in 548, anche in 245 il genovese parla dell'arbitrarietà della Fortuna. Questa volta, però, il tono è decisamente più duro, e la Fortuna -che nella risposta precedente era già una forza cieca che non guardava a nulla, neanche al rango sociale<sup>55</sup>- qui sembra superiore alla Natura stessa. Nepaulsingh riconosce che tra 548 e 246 ci siano alcune differenze nette: a) In 548 il

<sup>51</sup> MH1: «e escusen tu estilo».

<sup>52</sup> Il riferimento è a *Inferno* VII, 67-99.

<sup>53</sup> MH1: «quién me priua de saber».

<sup>54</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. XIII.

<sup>55</sup> CB 548: 15.

protagonista, nel verso 1, preferisce che Fortuna continui a girare la sua ruota, mentre in 245 si chiede esplicitamente a Fortuna che cessi di girarla; b) Fortuna e Natura hanno responsabilità ben diverse: Fortuna, che dà e toglie i beni come meglio crede e può annullare l'opera di Natura, agisce «syn razón», «syn mesura», «syn rrazón enfortunada»; Natura, invece, elargisce i suoi doni con misura, affinché corrispondano a chi li merita<sup>56</sup>.

A livello formale, osserva Nepaulsingh, la struttura delle strofe è artistica:

Ocho de las nueve estrofas son divididas cada una en tres partes desiguales por dos pausas grandes; esta desigualdad concuerda con el tema de la inestabilidad de Fortuna y recuerda la estructura caótica de las estrofas de la pregunta 554 de Fernán Pérez de Guzmán, según pone de manifiesto el hecho de que ésta es la única estrofa que no se divide en tres partes desiguales: fluye suavemente en una oración completa sin pausas grandes y conforme a la idea expresada en ella: “rrodarías con mesura”<sup>57</sup>.

Nella conclusione del componimento, il genovese cita Dante, dicendo che non comprende il perché del suo biasimo nei confronti della dura Natura. Rivolgendosi a Fortuna, le chiede come ottenere ciò per il quale si combatte, allontanandosi sempre più dall'immagine di Fortuna come ministra di Dio. Nel canto VII dell'*Inferno* Dante dipinge una Fortuna che distribuisce sulla terra la ricchezza a uomini e nazioni. Quando Imperial dice «E maguer que te alabe / e escuse en su estilo / Dante, que tanto bien sabe [...]» (vv. 65-67), sta alludendo direttamente, attraverso la parola «alabe», ai versi 91-93 del modello italiano: 91-93: «Quest'è colei ch'è tanto posta in croce / pur da color che le dovrien dar lode, / dandole biasmo a torto e mala voce». Imperial rifiuta il concetto di Dante, basato su Sant'Agostino, che afferma che Fortuna esercita la volontà di Dio. Osserva Garrigós Llorens che

Dante alababa a la Fortuna llamándola «lieta» y «beata», adjetivos que Imperial no comparte a la hora de calificarla. Para Dante, no se trata de una divinidad caprichosa y cruel (sinónimos que utilizará Imperial para referirse a ella), sino de una inteligencia angelical colocada más allá de las capacidades interpretativas de los mortales. Imperial se muestra desconcertado ante el juicio favorable que tiene Dante de la Fortuna. Y tampoco entiende las razones que el dominico fray Alonso de la Monja le da para mitigar sus cuitas o calmar sus inquietudes. Fray Alonso expone sus opiniones, a través del fingimiento de que es la propia Fortuna la que habla<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 9.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>58</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., pp. 72-73.

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

*Questo decir compose il citato Maestro Fray Alfonso de la Monja in risposta a quest'altro decir di sopra che il citato Messer Francisco gli compose, nel quale gli dice che cosa è fortuna e come e in che maniera si deve intendere.*

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

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

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

In quanto detto, molto imperial,  
dimostri, Francisco, a tal punto senza ragione,  
a me, la Fortuna, che opportunamente  
muovo la ruota e non in ugal modo,  
sconvolgo gli equilibri contro Natura,  
in quello che tu dici che ad ogni creatura  
gli porto collera e ferro mortale.

Di argomento antico e vecchia questione  
fai richiesta e domanda nuova;  
non è strano che a questo ti muove  
dubbio o spavento o altra motivazione,  
poiché Davide e Boezio ed anche Geremia  
risuonarono trombe alle orecchie mie  
con questo argomento e questo discorso.

Se sapessi il mio costume e proprietà  
e come in circolo sono seduta,  
non ti lamenteresti perché calma  
tu non mi vedi in una uguaglianza,  
poiché questa fu sempre la mia condizione,  
di mutare la ruota in movimento,

e tal será siempre la mi calidat.

Dizes que contra Natura siempre muevo  
las cosas: non es razón verdadera,  
antes yo sigo el curso e manera  
25 de la Naturaleza, e yo de nuevo  
non fago cosa fuera de Natura,  
antes guardo propiedat e medida,  
a todos en su guisa e segunt que devo.

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

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

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

e questa sarà sempre la mia qualità.

Dici che contro Natura sempre muovo  
Le cose: non è ragione giusta,  
prima io seguo la volontà e disegno  
della Natura, e io ancora una volta  
non faccio cosa diversa da Natura,  
prima mantengo proprietà e misura,  
a tutti a suo modo e secondo ciò che devo.

Il cielo è chiaro, a volte scuro,  
il mare è agitato, poi calmo,  
la terra molto verde, poi secca.  
E perché alla tua ragione appare così strano  
che muova e rimuova così la mia ruota?  
Pensi tu che io non faccia né possa  
Quello che Natura fa in movimento così puro?

Non faccio senza ragione né contro diritto,  
né c'è nulla di male nel mio dominio,  
sebbene la tua ragione con gran errore  
sbagli giudicando il mio operato e quanto faccio,  
poiché io ho peso e misura  
e se la tua poca ragione non lo capisce,  
taci, afflitto, e tienilo nel tuo cuore.

Poiché se qualche uomo vuol ben operare  
e io non glielo permetto con la mia giustizia,  
e se lo merita per la sua abilità,  
per questo, una ragione devi ricevere:  
darò il mio a chi io voglia,  
ad un altro non nulla, se così lo facessi;  
non hai che dirmi né nulla da biasimare

50 Sant Pablo Apóstol con quanto sabía  
non sopo otra cosa aquí declarar;  
el dedo en la boca, pensó de cuidar:  
¡O altitudo Dei! ¡grant sabiduría!  
son mucho incomprehensibiliçia  
55 los tus secretos e la tu judiçia,  
que entender ninguno non podría.

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

San Paolo Apostolo con quanto sapeva  
non seppe altra cosa qui dichiarare,  
il dito nella bocca, pensò mettere:  
O altezza divina! ¡grande saggezza!  
sono assai incomprensibili  
i tuoi misteri ed i tuoi giudizi,  
che comprendere nessuno potrebbe.

Dipanato è il filo, se ben vi pare,  
ti prego, amico, che prenda la mia ragione:  
Dio è Fortuna e Egli conosce la misura,  
Egli dà a ciascuno quel che merita:  
pregalo che ti dia quel che ad Egli interessa,  
opera bene secondo la grazia che ti diede:  
questa è ragione ed il resto svanisce.

### COMMENTO

A rispondere, ci informa Baena, è Fray Alfonso de la Monja, membro del convento sivigliano di San Pablo, del quale non si sa molto. Nel *Cancionero* il religioso prende la parola in sole due occasioni (246 e 282), entrambe le volte perché chiamato a chiarire dubbi su temi religiosi: nel primo caso si tratta del rapporto tra Natura, Fortuna e Dio; nel secondo, del concetto di Trinità. Questo fa pensare che il religioso fosse considerato al tempo un'autorità con la quale confrontarsi su questioni oscure della vita e della natura terrena e celeste. Da osservare, però, che se nel caso del ciclo *pregunta-respuesta* 281-282 Manuel de Lando –autore della domanda- rimane soddisfatto della risposta, in questo secondo caso seguirà una *replicación* di Imperial.

Tra il primo ed il secondo intervento di Fray Alfonso, inoltre, si osserva una significativa variazione di tono e di espressione: se in 246 il religioso non si espone in prima persona assumendo, invece, le sembianze di Fortuna e rivolgendosi con registro informale ad Imperial, nel secondo il carattere è decisamente formale, sia da parte di Ferrán Manuel de Lando -che si rivolge a lui come «Maestro esçelente, sotil graduado en

altas çiençias, jurista discreto»<sup>59</sup>, sia da parte dello stesso Fray Alfonso che, seguendo il topico della falsa modestia, esalta l'interlocutore sminuendo anche le sue conoscenze a riguardo del tema<sup>60</sup>.

Tornando alla risposta ad Imperial, immedesimandosi in Fortuna Fray Alfonso de la Monja dice al poeta genovese che la sua inquietudine è una questione assai antica, «ca David e Boeçio, e aun Jeremías, / tañeron trompas a las orejas mías / con esta querella e aqueste sermón», mentre nella terza strofa torna il topico della ruota della fortuna e del suo movimento instabile, continuo ed impercettibile.

Nella quinta strofa il religioso, per giustificare la azioni di Fortuna, si riferisce nuovamente all'autorità Boezio, dicendo che questa si limita ad imitare la Natura nei suoi mutamenti quotidiani, mentre il suo valore arbitrario è dichiarato apertamente alla fine della settima strofa: Fortuna è Dio e, poiché dobbiamo accettare i giusti disegni di Dio<sup>61</sup>, non possiamo non fare altrettanto con della Fortuna<sup>62</sup>.

Le prime otto strofe servono in realtà da preparazione alla risposta vera e propria del religioso, confinata alla nona ed ultima, dove a parlare è ancora la Fortuna, che riprende la parola «filo» utilizzata già da Imperial nel verso 69 del componimento precedente. La risposta di Fray Alfonso, però, non aiuta Imperial che, sempre più perplesso e con tono quasi sconcertato, ribatte con versi intensi che contengono neanche troppo celate accuse di eresie.

---

<sup>59</sup> CB 281: 1-2.

<sup>60</sup> CB 281: 1-8: «Señor e amigo, cavallero onrado, / graçias muchas por ser de vos eleto / que respondiesse al vuestro decreto / que con alto saber me fue preguntado; / e yo non me siento por tan grant letrado / que satisfaga vuestra dignidat, / mas con la flaqueza de mi poquedat / diré, si pudiere, a ello de grado».

<sup>61</sup> CB 246: 60: «Él da a cada uno lo que le meresçe».

<sup>62</sup> CB 246: 50-55: «Sant Pablo Apóstol con quanto sabía / non sopo otra cosa aquí declarar; / el dedo en la boca, pensó de cuidar: / ¡O altitudo Dei! ¡grant sabiduría! / son mucho incomprehensibiliçia / los tus secretos e la tu judiçia, / que entender ninguno non podría». *Lettera ai romani* XI, 33.

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

*Questo decir compose il citato Messer Francisco Imperial in risposta contro il citato Maestro Fray Alfonso, sostenendo che tutto il suo decir e riposta era nessuna.*

	Señor, Maestro onrado	Signore, Maestro onorato
	en la santa Theología,	nella santa Teologia,
	Fray Alfonso, padre amado,	Fray Alfonso, padre amato,
	inquisidor de heregía,	inquisitore di eresia,
5	replicar non osaría	replicare non oserei
	a vuestra alta respuesta,	alla vostra alta risposta,
	salvo que osar me presta	salvo che osare mi consente
	la vuestra grant cortesía.	la vostra grande cortesia.
	Por end', so correbçión vuestra,	Per questo <sup>63</sup> , sotto correzione vostra,
10	replico, como a maestro	rispondo, come ad un maestro
	que a su desçiplo muestra	che al suo discepolo insegna
	luego el primer dicho vuestro	quindi al primo <sup>64</sup> detto vostro <sup>65</sup>
	que dezides que yo muestro	che dite che io affermo
	ser contra toda criatura	essere contro ogni essere vivente
15	Fortuna; salva mesura,	la Fortuna; con rispetto,
	non me atades tal cabestro.	non frenatemi così duramente <sup>66</sup> .

<sup>63</sup> PN1: «ende»; NEPAULSINGH: «ende».

<sup>64</sup> PN1: «primero»; NEPAULSINGH: «primero».

<sup>65</sup> Si riferisce al contenuto della prima *copla* del 246 dove si legge: «En ditado apuesto, muy imperial, / denuestas, Françisco, atán sin razón / a mí, la Fortuna, que en toda sazón / muevo la rueda e non por equal, / trastorno los exes en contra Natura, / en que tu dizes que a toda criatura / le fago enojo e yerro mortal».

<sup>66</sup> Si tratta di un modo di dire, presente anche in *CB 272: 2* «entiendo yo, simple, atar mi cabestro» e *CB 320: 28* «e con tanto yo ato aquí mi cabestro». Dal latino *capistrum*, la parola ha più significati: fune grossa usata per legare per la testa buoi, vacche, cavalli, ecc.; corda usata per impiccare e, per estensione, la forca stessa; figurativo, utilizzato come aggettivo invariabile, che impone condizioni molto dure. Si attesta anche un utilizzo nella *Commedia*, per indicare il cordiglio dei francescani (*Inferno*, XVII: 92: «guardò in sé, né in quel capestro»; *Paradiso*, XI: 87: «che già legava l'umile capestro»; *Paradiso*, XII: 132: «che nel capestro a Dio si fecero amici»). Imperial vuole forse chiedere al suo interlocutore, figurativamente, che



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

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

E que si su çirculación  
-dezides- yo bien sopiesse,  
35 contenta mi entençión  
sodes çierto que toviesse.  
Çierto, señor, si yo viesse  
lo que yo por mí non veo,

Poiché, signore, se ben leggete  
la mia sesta compilazione<sup>67</sup>,  
molto chiaramente vedrete  
non essere questa la mia opinione;  
dove feci distinzione:  
«a pochi tale volontà riservi»<sup>68</sup>,  
si intenda che alcuni beni  
concede con giusto criterio.

Da questione antica, nuova  
dite, signore, che faccio<sup>69</sup>,  
e che già fece gran prova  
di vedere il fondo di questo mare<sup>70</sup>  
Davide<sup>71</sup>, che a quello fu incline<sup>72</sup>,  
Geremia e il Boezio<sup>73</sup>;  
per questo, io non sono imprudente  
se questi tre seguire mi basta.

E che se il suo movimento rotatorio  
-dite- io ben sapessi,  
lieta la mia intenzione  
siete certo che avessi.  
Certo, signore, se io vedessi  
quello che io da solo non vedo,

---

non cerchi di cambiare il senso di quanto detto. Infatti il genovese prosegue chiarendo la sua espressione. La traduzione, più libera, potrebbe dunque essere «non mettetemi in bocca parole non dette».

<sup>67</sup> Si riferisce alla sesta copla del 245: «Quando tu curso egualas, / que al bueno das los bienes / e al malo, fadas malas, / a pocos tal curso tienes, / ca lo buelves e revienes, / al bueno el bien privando, / e al malo multiplicando: / cata que tuerto mantienes».

<sup>68</sup> Citazione letterale di *CB* 245: 44.

<sup>69</sup> *CB* 246: 8-9: «De querella antigua e vieja quüistión / fazes demanda e pregunta nueva».

<sup>70</sup> Vedere il fondo del mare significa comprendere e dominare appieno l'argomento. Immagine simile si trova nel *Paradiso* dove, parlando dell'imperscrutabilità della giustizia divina, si legge: «che, ben da la proda veggia il fondo, / in pelago nol vede; e nondimeno/ èli, ma cela lui l'esser profondo» (XIX, 61-63).

<sup>71</sup> Si riferisce al *Salmo* 34 dove Davide parla della giustizia divina.

<sup>72</sup> Latinismo: *vaco, vācas, vacavi, vacatum, vācāre*.

<sup>73</sup> Secondo Geremia, la giustizia è una caratteristica puramente divina. Boezio, invece, viene citato da Dante che lo colloca tra gli spiriti sapienti del IV Cielo del Sole (*Paradiso*: X, 124-126).

<p>40    creer devezdes, yo bien creo, que pregunta non fiziesse. Dezides que d'esta guisa bolvió, buelve e bolverá; por esto non se envisa, ni envisó ni envisará, 45    ca quien sotil pensará si ella obró e obra, ..... –obra por ende, non se escusará.</p>	<p>credere dovete, io davvero credo, che domanda non avrei fatto. Dite che in questo modo girò, gira e girerà<sup>74</sup>; ma questo non si verifica, né si verificò né si verificherà<sup>75</sup>, poiché chi attentamente penserà se lei agì e agisce, .....<sup>76</sup> per cui, non si scuserà.</p>
<p>50    Dezides que en pos Natura buelve e faz' Providençia segunt propiedat e mesura; niégolo con reverençia e muéstrovos espirençia que a muchos malos dé bienes; 55    mas aquí baxo las sienes a la vuestra santa çiençia.</p>	<p>Dite che poi Natura<sup>77</sup> torna e fa Provvidenza secondo criterio e misura; lo nego con reverenza e vi indico esperienza che a molti malvagi dà beni; ma qui chino il capo alla vostra santa scienza<sup>78</sup>.</p>
<p>60    Dezides que vemos ser el çielo claro e escuro, e en tierra podremos ver seco, verde e maduro; señor, d'esto yo non curo</p>	<p>Dite che vediamo essere il cielo chiaro e scuro, e in terra potremo vedere secco, verde e maturo<sup>79</sup>; signore, di questo io non mi occupo</p>

<sup>74</sup> Il riferimento è alla strofa 3 del componimento precedente, in cui Fray Alfonso / la Fortuna parla della sua condizione di eterno movimento.

<sup>75</sup> PN1: «nin vista nin envisará»; NEPAULSINGH «envissó nin envyssará».

<sup>76</sup> Il verso è mancante. Nella trascrizione si continua a seguire l'edizione di DUTTON-CUENCA ma nel codice non risulta nulla. Nepaulsingh (*Micer...*, cit., p. 15) osserva che «el copista no dejó espacio para este verso que omite en su totalidad, pero es posible restituirlo en parte, si se tiene en cuenta la fórmula sintáctica empleada en los versos 42, 43-44 y 46». Anche il senso della strofa, dunque, è incompleto. Imperial continua a lamentarsi dell'imprevedibilità di Fortuna, che non guarda neanche agli sforzi che ciascuno compie per ottenere i risultati attesi.

<sup>77</sup> La strofa si riferisce alla numero 4 del componimento di Fray Alfonso.

<sup>78</sup> Imperial, per quanto non sia d'accordo con le parole del religioso, mantiene un apparente rispetto per l'interlocutore, come si confà a chi possiede il dono della *gaya çiençia*.

<sup>79</sup> Il poeta ribatte a quanto detto nella strofa 5 del 246 ai versi 29-31: «El çielo es claro, a vezes escuro, / la mar es brava, después amansada, / la tierra bien verde, después desecada».

ca Natura faz' derecho:  
en esto hanos grant provecho  
e ha Fortuna grant mal duro.

poiché Natura fa il giusto:  
in questo abbiamo grande vantaggio  
e ha Fortuna gran svantaggio.

65 Dezides que sin derecho  
non faz en su señorío,  
e que mi seso estrecho  
lo yerra con desvarío.  
Señor, d'esto me sonrío  
70 fasta que prueba mostredes  
natural, o alleguedes  
dicho de algunt santorío.

Dite che senza diritto  
non agisce nel suo territorio,  
e che la mia ragione limitata  
si sbaglia con errore<sup>80</sup>.  
Signore, di questo sorriso<sup>81</sup>  
fino a che prova<sup>82</sup> mostriate  
regolare, o apportiate  
parola di qualche santone<sup>83</sup>.

Dezides que faz' justicia  
en non dexar bien obrar  
75 al omne por su malicia.  
Posístesme en dubdar,  
pero no fue ni fablar  
«quiere obrar», mas dixе «obro».  
En esto me poned cobro,  
80 que aquí va mi argumentar.

Dite che fa giustizia  
nel non lasciare ben operare  
all'uomo per la sua malizia.  
Permettimi di dubitare,  
ma non ci fu da parlare  
«vuole operare», piuttosto dissi “opero”<sup>84</sup>.  
In questo mi mettete a salvo,  
che qui segue il mio argomento.

Dezides que en dar e non dar  
ella ningunt tuerto faze;  
sobre esto quüestión fundar  
ante vos, señor, me plaze:  
85 si da mal al que desplaze

Dite che nel dare e non dare  
lei nessun torto commette;  
riguardo a questo argomento fondare  
difronte a voi, signore, mi compiace<sup>85</sup>:  
se dà male a chi disprezza

<sup>80</sup> CB 246: 36-38: «Non fago sinrazón nin contra derecho, / nin ay cosa mala en mi señorío, aunque tu seso con grant desvarío».

<sup>81</sup> La vena polemica ed ironica di Imperial continua.

<sup>82</sup> PN1: «proeua»; NEPAULSINGH: «proeva».

<sup>83</sup> PN1: «santo Ryo»; NEPAULSINGH: «santorío». La parola non è contenuta nei dizionari antichi della RAE e rappresenta un *unicum* nel CB. Potrebbe trattarsi di un espediente di Imperial per completare il verso e seguire lo schema rimico prefissato, o di italianismo per «santone». Commentano DUTTON-CUENCA: «tal como lo hemos transcritos, podría valer por “santón”, pero no le hemos podido documentar. ¿La grafía del códice permitiría un “santo pío”?».

<sup>84</sup> Imperial probabilmente si riferisce ai versi 46-47 della stessa poesia.

<sup>85</sup> PN1: «plaz»; NEPAULSINGH: «plaze».

e bien a quien faz' nequicia,  
señor, su justa justiciã  
-declaradme- ¿dónde yaze?

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

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

e bene a chi fa malvagità,  
signore, la sua giusta giustizia  
-ditemi- dove giace?

Dite: San Paolo<sup>86</sup> santo,  
con la sua santità discreta,  
non disse qui tranne questo:  
*laudavit Deus secreta*<sup>87</sup>.  
Signore, questa freccia  
non va dritta al mio obiettivo;  
per questo, signore, non ritiro  
il mio domandare di poeta.

Dite che il mio discorso  
con il detto dissolvete<sup>88</sup>,  
e secondo il vostro stile  
Dio essere Fortuna aggiungete.  
Signore, voi non mi provate  
solamente una cosa,  
né che Dio sia Fortuna,  
o sottilmente parlate.

---

<sup>86</sup> PN1: «Paublo»; NEPAULSINGH: «Paublo».

<sup>87</sup> L'autore riprende il contenuto dei versi 50-56 del componimento precedente dove si legge: «Sant Pablo Apóstol con quanto sabía/non sopo otra cosa aquí declarar; / el dedo en la boca pensó de cuidar: / ¡O altitudo Dei, grant sabiduría! / son mucho incomprehensibiliçia / los tus secretos e la tu justicia, / que entener ninguno non podría». Secondo quanto si legge nella seconda *Lettera ai Romani*: «Così avverrà nel giorno in cui Dio giudicherà i segreti degli uomini, secondo il mio Vangelo, per mezzo di Cristo Gesù» (2:16). Per quanto riguarda la frase «*laudavit Deus secreta*», si riporta la trascrizione di DUTTON-CUENCA -che rispettano il manoscritto-, anche se NEPAULSINGH scrive correttamente «*laudavit*». Dice José JURADO che «se trata de una grafía torpe del copista, pues el autor de este poema [...] conocía bien el latín» (*El Cancionero de Baena. Problemas Paleográficos*, CSIC, Madrid, 1998, p. 129). Si legge in NEPAULSINGH (p. 17) che «puede ser una paráfrasis de uno de los versículos de la Sagrada Escritura empleados por los exegetas medievales para justificar el concepto «invisibilia Dei» –probablemente I Corintios 2, 7: “sino que enseñamos una sabiduría divina, misteriosa, escondida, predestinada por Dios antes de los siglos para nuestra gloria”–, al cual alude fray Alonso en la estrofa penúltima de 246 copiado en el apéndice. Es posible también que Imperial se refiera a Romanos 2, 16: “en el día en que Dios juzgará por Jesucristo los secretos de los hombres, conforme a mi evangelio”».

<sup>88</sup> PN1: «desatades»; NEPAULSINGH: «desatades».

<p>105 Dadme respuesta provando, por naturales razones o dichos santos alegando de abténticos varones, cómo Natura sus dones 110 derechamente provea e que Dios Fortuna sea, o afirmad mis conclusiones.</p> <p>Todavía, señor, creo en el que es uno e trino; 115 quanto digo, escribo e leo, todo so sus pies enclino; partirme de tal camino sí es contra la fe nuestra, maguer Natura me muestra 120 que Fortuna obra indino.</p>	<p>Datemi risposta provando, secondo ovvie ragioni o parole sante apportando di autentici baroni, come Natura i suoi doni giustamente elargisce<sup>89</sup> e che Dio Fortuna sia, o affermate le mie conclusioni.</p> <p>Tuttavia, signore, credo<sup>90</sup> in colui che è uno e trino; quanto dico, scrivo e leggo, tutto alla sua volontà prostro; mi allontanano da tal cammino sì è contro la fede nostra, sebbene Natura mi mostra che Fortuna opera male.</p>
---	--

### COMMENTO

In questa risposta Imperial inasprisce ancora il tono della sua prima domanda, senza però mai abbandonare misura e cortesia che lo caratterizzano e che lo renderanno modello cui aspirare, adottando anche –forse ironicamente- l’immagine del dialogo reverenziale tra discepolo e maestro. A tal proposito si osserva il diverso atteggiamento di Fray Alfonso il quale non solo non si espone mai in prima persona nella sua risposta – assumendo, invece, il ruolo della Fortuna che, attraverso di lui, parla ad Imperial, in un aspetto che ricorda la partecipazione delle divinità pagane nella vita degli uomini- ma si rivolge con superiorità al genovese utilizzando il *tu*, mentre nel componimento 282 -in risposta a Ferrant Manuel de Lando che, per altro, lo interroga sul significato e sul valore di Trinità, argomento al quale ci si riferisce anche in questo *debate*- mantiene un registro formale.

---

<sup>89</sup> PN1: «prueua»; NEPAULSINGH: «provea».

<sup>90</sup> PN1: «crea»; NEPAULSINGH: «creo».

Imperial costruisce la sua contro-risposta in modo eccezionale, rendendola un componimento autonomo e comprensibile anche senza leggere i versi che lo anticipano nel dibattito. Forse anche per questa sua indipendenza Baena nella rubrica lo definisce *dezir*, prima ancora che *respuesta*. Come per il precedente componimento, anche in questo caso la datazione è incerta, ma il linguaggio maturo, l'articolata costruzione del testo e la disillusione sempre più forte di Imperial continuano a far pensare che si tratti di un'opera tardiva, confermando l'ipotesi avanzata in precedenza.

Dal punto di vista strutturale e contenutistico si concorda con Nepaulsingh nell'individuazione all'interno del componimento –il terzo per estensione, costituito da 15 strofe- di introduzione (vv. 1-11), dibattito (vv. 12-104) e conclusione (vv. 105-120)<sup>91</sup>. Si tratta di tre momenti armonici costruiti con precisione e logica, in cui Imperial ripercorre gli 11 argomenti proposti da Fray Alfonso e dove si può individuare una organizzazione circolare, poiché nell'ultima parte si fa riferimento all'accusa di eresia che, in apertura, Imperial già avanza nei confronti del religioso. Inizialmente l'accusa appare velata, quando, rivolgendosi all'uomo nell'*incipit* del poema, questi viene definito «inquisidor de heregía»<sup>92</sup>. Confondere Dio con Fortuna o Natura, prosegue Imperial, è impossibile e va contro la stessa fede<sup>93</sup>, dunque colui che dovrebbe combattere l'eresia in realtà sembra compierla.

A livello formale le strofe dalla 6 alla 13 si definiscono *coblas capdenals*, poiché iniziano con la stessa parola. Come segnalato in nota, il verso 22 («a poco curso tienes») è un'autocitazione, ripetizione del verso 44 del componimento 245 («a pocos tal curso tienes»). Nepaulsingh commenta dicendo che «ya que el verso aparece en la estrofa sexta del poema, es razonable suponer que Imperial intentó comunicar «copla» con la palabra «copilación» del verso 18»<sup>94</sup>. Da osservare è anche l'intertestualità tematica tra 247 e 281: nel primo caso Imperial parla della sua fede nella Trinità; nel secondo, forse cronologicamente successivo, il religioso viene interrogato proprio su questo punto da Ferrán Manuel de Lando.

---

<sup>91</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 13.

<sup>92</sup> CB 247: 4.

<sup>93</sup> CB 247: 118: «sí es contra la fe nuestra».

<sup>94</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 14.

*Pregunta muy sutil e muy letradamente fundada, que ordenó el dicho Ferrant Sánchez Calavera; la qual pregunta fizó él generalmente a Pero López de Ayala el Viejo e a otros muchos grandes sabios letrados d'este reigno, que le respondieron a ella, segunt que delante en este libro es contenido.*

*Domanda assai sottile e assai sulle lettere fondata, che ordinò il citato Ferrán Sánchez Calavera; la qual domanda compose egli in modo generico a Pero López de Ayala in Vecchio e ad altri molti grandi saggi letterati di questo regno, che gli risposero a quella, così come proseguendo in questo libro è contenuto.*

Señor Pero López, la gran seque-dat  
de mi mucho breve e simple çiençia  
desea unguento de çertenidat,  
compuesto e dado por vuestra sentençia;  
5 só tormentado de grave dolençia,  
ca tengo una llaga en mi coraçón  
en non fallo en omne deliberaçión,  
si vos non avedes de mí conçiençia.

Notorio es que Dios es tan poderoso  
10 en todas las cosas e sabio e perfeto,  
que al su saber divino, glorioso,  
non se le ampara escuro secreto,  
mas antes Él sabe, sin ningunt defeto,  
las cosas que fueron e son e serán,  
15 e en un momento, sin ningunt afán,  
faze e desfaze su poder decreto.

Pues esto es verdat, non ay dubdança  
que ante qu'el ombre sea engendrado

Signor Pero López, la gran stringatezza  
della mia molto breve e semplice conoscenza  
desidera una cura di certezza,  
composta e data attraverso vostra sentenza;  
sono afflitto da un grave dolore,  
poiché ho una piaga nel mio cuore  
e non sbaglio in uomo consiglio,  
se voi non avete di me coscienza.

Risaputo è che Dio è tanto potente  
in tutte le cose e saggio e perfetto,  
che al suo sapere divino, glorioso,  
non gli si nasconde oscuro segreto,  
ma prima Egli sa, senza alcun indugio,  
le cose che furono e sono e saranno,  
e in un momento, senza alcuno sforzo,  
fa e disfa il suo potere stabilito.

Così questo è vero, non c'è dubbio  
che prima che l'uomo sia generato

e su alma criada que, sin alongança,  
20 bien sabe Dios cuál será condenado  
e sabe otrosí cuál será salvado;  
e pues faze qui sabe que se ha de perder,  
paresçe que es su merçet de fazer  
ombre que sea en infierno dañado.

25 Demuéstrase esto, por quanto escogidos  
de Dios son aquellos qu'Él quiso salvar  
e por su gracia sola son defendidos  
de ir al infierno, oscuro lugar;  
assí que es demás los omnes curar  
30 de dar alimosnas nin fazer ayuno,  
pues paresçe por esto que omne alguno  
de su ordenança non puede escapar.

Que es demás, digo, en quanto al ir  
al Paraíso o pena infernal;  
35 e d'esta qüestión se podría seguir  
una conclusión bien fea atal:  
que Dios es causa e ocasión de mal,  
pues sabe tal omne que será perdido,  
e fázelo e quiere que sea nascido  
40 para pena e cuita cruel, desigual.

Puse esta llaga en su poderío,  
algunas vezes de sabios letrados,  
e dizen que Dios da libre alvedrío  
a todos los omnes con almas criados,  
45 e los faze en sí ser apoderados  
de obrar bien o mal qual d'ello más quieran,  
e dales razonable seso que entiendan  
que por sus obras han de ser judgados.

e la sua anima creada che, senza indugio,  
ben sa Dio chi sarà condannato  
e sa altrettanto chi sarà salvato;  
e così crea chi sa si deve perdere,  
pare che è il suo desiderio di creare  
uomo che sia in inferno dannato.

Si dimostri questo, per quanto scelti  
da Dio sono coloro che Egli volle salvare  
e per la sola sua grazia sono protetti  
dall'andare all'inferno, oscuro luogo;  
cosicchè per gli altri uomini è preoccuparsi  
di dare elemosine e che non facciano digiuno,  
poiché sembra per questo che qualche uomo  
dalla sua volonta non possa scappare.

Che è altro, dico, rispetto all'andare  
in Paradiso o pena infernale;  
e da questa riflessione di potrebbe giungere  
ad una conclusione davvero negativa come:  
che Dio è causa o occasione del male,  
poiché sa tale uomo che è perduto,  
e lo crea e vuole che sia nato  
per pena e afflizione crudele, ineguale.

Misi questa ferita nelle sue mani,  
alcune volte di saggi letterati,  
e dicono che Dio dà libero arbitrio  
a tutti gli uomini con anime cresciuti,  
e li fa in sé essere capaci  
di operare bene o male come loro più vogliono,  
e dà loro ragionevol ragione che comprendano  
che attraverso le loro opere devono essere giudicati.



E pues que poder cumplido e sano  
50 es dado al omne e entendimiento  
de querer, non querer, diz' que en su mano  
está su salud e su salvamiento;  
por ende, que yerra qualquier pensamiento  
que diz' «Dios es causa de mal, o vadero»  
55 que, aunque es sabidor, non es plazentero  
de mal del alma que va en perdimiento.

Otrosí religiosos de muy santa vida  
han visto mi llaga e su grant ardura,  
e resfriante e llantén tendida  
60 me ponen en ella en esta figura,  
diciendo por cierto que no es cordura  
a ningunt omne, por abto que sea,  
escodriñar tal dubda, salvante que crea  
muy llanamente la Santa Escritura.

65 Ca lo que Dios faze, siempre es bien fecho.  
Tentar sus secretos diz' que erramos,  
ca Él en toda obra es derecho  
e las vanidades los ombres pensamos,  
que, puesto que algo nos entendamos,  
70 a respecto de Dios es menos que nada,  
e, si nuestra entención en algo es turbada,  
es por poco saber que nos alcançamos.

Bien es verdat que con estos unguentos  
del dolor de la llaga grant parte fallesçe,  
75 empero non son atán suficientes  
que del todo la curen segunt pertenesçe  
que los que alegan alvedrío paresçe

E visto che potere perfetto e completo  
è dato all'uomo e giudizio  
di volere, non volere, dice che nella sua mano  
risiede la sua salute e la sua salvezza;  
per questo, che sbaglia qualunque pensiero  
che dice «Dio è causa di male, o ingiusto»  
che, sebbene sia saggio, non è favorevole  
al male dell'anima che va affermandosi.

Per di più religiosi di assai santa vita  
hanno visto la mia ferita e la sua gran profondità,  
e rinfrescante e calmante ben applicato<sup>95</sup>  
mi pongono in lei in questa immagine,  
dicendo con certezza che non è possibile  
a nessun uomo, per legittimo che sia,  
indagare tale dubbio, considerando che creda  
assai profondamente nella Sacra Scrittura.

Poiché ciò che Dio fa, sempre è ben fatto.  
A indagare i suoi segreti dicono che sbagliamo,  
poiché Egli in tutto ciò che fa è giusto  
e le vanità noi uomini pensiamo,  
che, ammettendo che qualcosa noi capiamo,  
rispetto a Dio è meno di nulla,  
e, se la nostra intenzione in qualcosa è turbata,  
è per poco sapere che noi raggiungiamo.

Certo è vero che con questi medicamenti  
del dolore della ferita gran parte sparisce,  
tuttavia non sono così sufficienti  
che del tutto la curino come si deve  
che coloro che apportano arbitrio pare

---

<sup>95</sup> Si tratta di una pianta erbacea, molto comune nei luoghi umidi.

que non niegan Dios ser sabidor  
de la gloria del ombre que cría o dolor,  
80 e que faz' aquel que en infierno padescē.

E que ante qu'Él diesse la tal libertad  
de obrar bien o mal, qual más le pluguiese,  
e seso de razón, sabía Él verdat  
que sería dañado, si assí lo fiziesse  
85 e que fue su merçet que atal nasciesse  
e si diz' que l' desplaz' la su danaçion  
del alma cuitada, en poca sazón,  
podría librarla, si por bien toviessē.

La cura otrosí tampoco aprovecha  
90 que los religiosos en mí obraron,  
que la entençion de Dios más derecha  
de la ley, siempre los sabios buscaron;  
e los secretos de Dios que vedaron  
a vos de saber en la su estoria,  
95 son los que Él tiene en la su memoria,  
que nunca en escripto jamás se fallaron.

E pues me non curan las melezinas,  
sobr'esto a mí dadas, sin que lo meresca,  
por vuestra merçet, de otras más finas  
100 me fazed vos gracia por que non padescā;  
tales que çierre la llaga e encomezca  
por vuestro seso, que de otro non curo,  
e mandat poner del bálsamo puro  
en ella por tal que señal non parezca.

105 Acresçentarés los vuestros loores  
en fazer aquesto que poco vos cuesta,

che non neghino Dio essere saggio  
della gloria dell'uomo che cresce o addolora,  
e che crea quello che nell'inferno perisce.

E che prima che Egli desse la tale libertà  
di operare bene o male, come più gli piacesse,  
e senno di ragione, sapeva Egli davvero  
che sarebbe condannato, se così lo avesse fatto  
e che fu suo desiderio che così nascesse  
e così dice che gli dispiace la sua condanna  
dell'anima afflitta, in poco tempo,  
potrebbe liberarla, se per il bene avesse.

Il rimedio inoltre non è nemmeno utile  
che religiosi in me costruirono,  
che l'intenzione di Dio più corretta  
della legge, sempre i saggi cercarono;  
e i segreti di Dio che occultarono  
a voi di sapere nella sua storia,  
sono quelli che Egli conserva nella sua memoria,  
che mai in scritto giammai si rivelarono.

E così non mi curano le medicine,  
riguardo a questo che mi date, senza che lo meriti  
per vostro desiderio, di altre più adatte  
mi fate voi grazia affinché non soffra;  
tali che rimargini la ferita e cicatrizzi  
grazie al vostro senno, che d'altro non mi preoccupi  
e ordinate di applicare del balsamo puro  
su di quella affinché segno non rimanga.

Dovessero accrescere le vostre lodi  
nel fare questo che poco vi costa,

<p>que muy grandes sabios e nobles señores dessean de ver la vuestra respuesta; por quanto sobre esto están en requiesta 110 e aquesta dolencia non se les parte, algunos que esperan aver ende parte del bien que vieren que a mi llaga presta.</p>	<p>che assai grandi saggi e nobili signori desiderano vedere la vostra risposta; per quanto qui sopra c'è in domanda e questo dolore non li abbandona, alcuni che sperano aver dunque parte del bene che vedessero che alla mia ferita presta.</p>
--	--

<p>[Finida] Señor, esto digo so protestaçión que mi entinçión es querer disputar, 115 mas non poner dubda nin fazer errar; que Dios que es justo non puede judgar, salvante derecho, justicia, razón.</p>	<p>[Finita] Signore, questo dico così come protesta, che la mia intenzione è voler disputare, ma non insinuare dubbio né far sbagliare; che Dio che è giusto non può giudicare, eccetto diritto, giustizia, ragione.</p>
---	--

### COMMENTO

La domanda affronta i problemi teologici che, secondo Puigvert Ocal, provengono dalla fede ebraica dell'autore: «el enfoque y el tratamiento que Calavera hace de estos temas, especialmente la formulación de preguntas a sus contrincantes, revelan una clara inquietud de espíritu y una indudable herencia judía»<sup>96</sup>. A detta dello stesso poeta, l'interlocutore era Pero López de Ayala («Señor Pero López, la gran sequedat», v. 1), ma Baena ci anticipa che saranno anche altri poeti a partecipare al dibattito («la qual pregunta fizo él generalmente a Pero López de Ayala el Viejo e a otros muchos grandes sabios letrados d'este reigño», rubrica). Calavera utilizza un lessico ricercato, offrendo un ritmo lento che si confà all'importanza del tema trattato. Nella prima strofa denuncia chiaramente la sua preoccupazione: «só tormentado de grave dolencia, / ca tengo una llaga en mi coraçón» (vv. 5-6). Nella seconda e terza strofa il poeta dichiara di non comprendere come Dio possa permettere che alcuni uomini soffrano e che vadano all'inferno, arrivando a dire, nella quinta, «que Dios es causa e ocasión de mal, / pues sabe tal omne que será perdido, / e fázelo e quiere que sea nascido / para pena e cuita cruel, desigual» (vv. 37-40).

Nell'ottava strofa il dubbio di Calavera viene risolto dal religioso «de muy santa vida» (v. 57) che cercano di curare la piaga dell'uomo «diciendo por cierto que no es

---

<sup>96</sup> Alicia PUIGVERT OCAL, *Perfil lingüístico y literario de Ferrant Sánchez de Calavera*, in «Dicenda. Cuadernos de filología hispánica», VIII, 1989, pp. 135-160, in particolare p. 137.

cordura / a ningunt omne, por abto que sea, / escodriñar tal dubda, salvante que crea / muy llanamente la Santa Escritura» (vv. 61-64), assicurando «ca lo que Dios faze siempre es bien fecho, / tentar sus secretos diz' que erramos» (vv. 65-66). Ma questi «ungüentos» non sono altro che palliativi non sufficienti a sciogliere i dubbi; e per questo Calavera, nella strofa tredicesima, si rivolge a López de Ayala, affinché possa aiutarlo a far chiarezza sulla questione che, in realtà, affligge anche altri nobili e saggi («que muy grandes sabios e nobles señores / dessean de ver la vuestra respuesta» vv. 107-108). Nonostante le incertezze e il disorientamento, nella ultima strofa il poeta chiarisce che la sua intenzione non è quella di mettere in dubbio la figura di Dio né insinuare dubbi nelle altre persone, ma discutere del tema («que mi entinçión es querer disputar, / mas non poner en dubda nin fazer errar». vv. 114- 115); cosa che accadrà nei sei componimenti successivi, tra i quali figura la risposta di Francisco Imperial.

*Respuesta quarta que fizo e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Génova, estante morador en la çibdat de Sevilla.*

*Quarta risposta che compose ed ordinò messer Francisco Imperial, originario di Genova, durante il soggiorno nella città di Siviglia.*

<p>Vuestra llaga, amigo, es incurable, digo incurable a temporal cura; tanto es profunda, tanto es oscura, que la vuestra vista non es bastable 5 a ver el profundo e examinar, nin, segunt Dante, trasumanar podría lengua, por bien que fable.</p> <p>Pero de lo que puede la mi vista veer dirá quanto puede aquí la mi lengua, 10 a esta cura vos faze grant mengua en el unguento de entreponer, e tener que Dios fizo e faze e farà, e quien sotil mira muy claro verá que en Él fue siempre lo que ha de ser.</p> <p>15 Que en Dios non ha tiempo, este es el velo que turba mucho aquí vuestra vista,</p>	<p>La vostra ferita, amico, è incurabile, intendo incurabile per temporal cura; tanto è profonda, tanto è oscura, che la vostra vista non è in grado<sup>97</sup> di vedere a fondo e di esaminare, né , secondo Dante, elevarsi oltre i limiti potrebbe lingua, per quanto ben parli<sup>98</sup>.</p> <p>Ma di quello che può la mia vista vedere dirà quanto può qui la mia lingua, a questa cura vi fa gran mancanza nel medicamento di applicare, e considerare che Dio fece e fa e farà, e chi attentamente osserva assai chiaro vedrà che in Egli fu sempre quel che deve essere.</p> <p>Che in<sup>99</sup> Dio non c'è tempo, questo è il velo che turba molto qui la vostra vista,</p>
---	--

<sup>97</sup> La parola «bastable» compare anche nel componimento 548 «alcançar tan alto nin mano bastable / a tirar el clavo por que ande la rueda» (vv. 2-3).

<sup>98</sup> *Pd. I, 70-71*: «Trasumanar significar *per verba* / non si poria [...]». Nel canto di apertura del Paradiso Dante vuol trasmettere il concetto che l'esperienza di superare i confini dell'umano non si potrebbe dire a parole. Il fiorentino conia in questa occasione un verbo (dal lat. *trans* e *humanum* = al di là dell'umano) usato solo in questa occasione dal poeta, per indicare l'esperienza dell'*excessus mentis*.

<sup>99</sup> PN1: «a». Osserva NEPAULSINGH che questo verso è la risposta al precedente v. 14 («que en Él fue siempre lo que ha de ser»), che si ripete con lo stesso significato al v. 24 («que ante e después en Dios nunca fueron»). È ragionevole dunque pensare che il copista scrisse «a» invece di «en», perché si confuse con la «a» (de haber) del verso stesso.

que quanto a Él non fue el Bautista  
antes nascido que cubierto de pelo;  
e si fue dicho *Major non surrexit*,  
20 non quanto a Él, *sed nobis aspexit*  
ca en la idea siempre fue en el çielo.

E assí preçitos e predestinados  
non nascieron ante e después murieron,  
que ante e después en Dios nunca fueron,  
25 nin los beatos nin los dañados  
fue nin es causa de la sabiduría  
de Dios, nin ella neçesitó a María  
la Madalena salir de los pecados.

Si assí non fuera, fuera menguado  
30 en nos alvedrío e en Dios justiça  
dar por mal pena e por bien letiçia;  
e, si el sumo bien está ordenado,  
reserva alguno non es maravilla,  
que assí fazer puede al Rey de Castilla,  
35 sin vos ofender a mí muy honrado,

pero protestando que lo tanto profundo  
sea corregido por Beatriz santa  
e tener firme lo que la Iglesia canta,  
ca, si nuestra razón oviera abondo

che quanto a Egli non fu il Battista  
prima della nascita che coperto di pelo<sup>100</sup>;  
e se fu detto *Major non surrexit*<sup>101</sup>,  
non quanto ad Egli, *sed nobis aspexit*<sup>102</sup>  
ché nell'idea sempre fu nel cielo.

E così predetti e predestinati  
non nacquero prima e dopo morirono,  
che prima e dopo in Dio mai furono,  
né i beati né i dannati  
fu<sup>103</sup> né a causa della saggezza  
di Dio, né quella<sup>104</sup> neçesitò Maria  
la Maddalena per uscire dai peccati.

Se così non fosse, sarebbe avverso  
in<sup>105</sup> noi il libero arbitrio e in Dio la giustizia  
dar per male pena e per bene felicità<sup>106</sup>;  
e, se il sommo bene è ordinato,  
qualche riserva non è meraviglia,  
che così fare può il re di Castiglia,  
senza offendervi per me assai onorato,

ma protestando che il tanto profondo  
sia corretto da Beatrice<sup>107</sup> santa  
e tener fede a quello che la Chiesa canta,  
ché, se la nostra ragione avesse sufficienza

---

<sup>100</sup> San Matteo 3, 4: «Giovanni portava un vestito di peli di cammello e una cintura di pelle attorno ai fianchi; il suo cibo erano locuste e miele selvatico».

<sup>101</sup> San Matteo 11, 11: «Amen dico vobis, non surrexit inter natos mulierum major Joanne Baptista; qui autem minor est in regno caelorum major Joanne Baptista».

<sup>102</sup> Salmi 101, 20: «Quia prospexit de excelso sancto suo; Dominus de caelo in terram aspexit».

<sup>103</sup> DUTTON-CUENCA propongono come possibile traduzione «pero».

<sup>104</sup> Si riferisce alla Maddalena.

<sup>105</sup> PN1: «e nos»; NEPAULSINGH: «en».

<sup>106</sup> Pg. XVI, 70-72: «Se così fosse, in voi fora distrutto / libero arbitrio, e non fora giustizia / per ben letizia, e per male aver lutto».

<sup>107</sup> PN1: «beatriz»; NEPAULSINGH: «Beatriz».

40 de trascorrer la infinita vía,  
menester non fuera parir María,  
e concluyendo assí vos respondo.

di trascorrere l'infinita via<sup>108</sup>,  
necessario non sarebbe partorire Maria<sup>109</sup>,  
e concludendo così vi rispondo.

### COMMENTO

Imperial in questa sua risposta presenta un poemetto di sei strofe composte ciascuna da sette versi con una rima –ABBACCA- che non dialoga stilisticamente con la poesia di Calavera. Come osserva Nepaulsingh, infatti, «aunque este poema es una respuesta, contiene todos los detalles en sí, sin referencia a la pregunta»<sup>110</sup>. È possibile dividere il poemetto in tre parti di due strofe ciascuna, dove nella prima si espone il problema, nella seconda la preoccupazione di Calavera e nella terza di cerca di dimostrare che la soluzione proposta è l'unica possibile<sup>111</sup>. La poesia inizia con un riferimento ad una ferita che è causa del dolore di Calavera, per la quale Imperial crede non ci sia alcuna guarigione possibile («vuestra llaga, amigo, es incurable» v. 1), trattandosi di un argomento profondo e oscuro («tanto es profunda, tanto es oscura» v. 3), che diventa imperscrutabile («que la nuestra vista no es bastable» v. 4) e inaccessibile anche alla parola («segunt Dante, trasumanar / podría lengua por bien que fable» (vv. 6-7). Imperial cita il suo modello, riferendo di un verbo particolare che rappresenta un neologismo del fiorentino utilizzato nel primo canto del Paradiso: «transumanar» (*Pd.* I, 70-71: «Trasumanar significar *per verba* / non si poria [...]»); con queste parole il poeta italiano vuol trasmettere il concetto che l'esperienza di superare i confini dell'umano non si potrebbe dire a parole, e lo stesso intento è quello del genovese.

Con queste parole Imperial vuol dire a Calavera che sarà molto difficile poter parlare di un tema così profondo, sostenendo che questa preoccupazione deriva dal pensiero che Dio agì, agisce ed agirà nel tempo («e tener que Dios fizo e faze e fará», v. 12) sebbene, rispettando il credo agostiniano dominante in epoca medievale, Dio esiste fuori dal tempo («que a Dios non ha tiempo, este es el velo», v. 15). Osserva ancora Nepaulsingh che « Imperial emplea en este poema, como en otros, tres tipos de autoridades para persuadir al adversario: «vertatz» histórica, «vertatz» literaria y

---

<sup>108</sup> Pg. III, 34-35: «Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via».

<sup>109</sup> Pg. III, 39: «mestier non era parturir Maria».

<sup>110</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 134.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

«vertatz» teológica. La belleza artística del poema se basa en la manera en que aplica estas autoridades»<sup>112</sup>.

I riferimenti al «Bautista / [...] cubierto de pelo» (vv. 17-18) provengono dal Vangelo di Matteo (3, 4): «Giovanni portava un vestito di peli di cammello e una cintura di pelle attorno ai fianchi; il suo cibo erano locuste e miele selvatico», che si ricollegano al verso 19 («Major non surrexit») nelle parole di San Matteo «Amen dico vobis, non surrexit inter natos mulierum major Joanne Baptista; qui autem menor est in regno caelorum major Joanne Baptista» (11, 11), mentre nel verso 20 («sed nobis aspexit») si leggono le parole dei Salmi «Quia prospexit de excelso sancto suo; Dominus de caelo in terram aspexit» (101, 20).

I primi versi della quinta strofa («Si assí non fuera, fuera menguado en nos alvedrío e en Dios justíçia dar por mal pena e por bien letíçia» vv. 29-31) riproducono quelli del Purgatorio (*Pg.* XVI, 70-72: «Se così fosse, in voi fora distrutto / libero arbitrio, e non fora giustizia / per ben letizia, e per male aver lutto»). In questi versi Imperial, seguendo ancora il modello, vuole trasmettere l'idea che, se non esistesse il libero arbitrio e le cose fossero predeterminate –come suggeriva Calavera–, non sarebbe giusto ottenere come premio la felicità per aver mantenuto una buona condotta, né una sofferenza nel caso contrario e, dunque, Dio sarebbe ingiusto.

Nelle parole di Imperial si legge un riferimento politico che potrebbe aiutare la definizione cronologica del componimento. Negli ultimi versi della quinta strofa, infatti, il poeta nomina il re di Castiglia, Enrique III («e, si el sumo bien está ordenado, reserva alguno non es maravilla, que assí fazer puede al Rey de Castilla, sin vos ofender a mí muy honrado» vv. 32-35). Osserva Nepaulsingh nella sua introduzione che questi versi conterrebbero una nuova critica verso il sovrano:

Todos los editores ponen punto después de «honrado», pero queda claro que Imperial no quería ningún signo de puntuación, puesto que las primeras palabras de la próxima estrofa deben ser entendidas, o con «honrado», o con la construcción en el último verso: «o assí fazer puede el Rrey de Castilla a mí muy honrado / pero protestando» o «pero protestando [...] / e concluyendo assí vos rrespondo» [...]. Imperial protestaba contra el nombramiento de Alonso Enríquez como almirante de Castilla el día 4 de abril de 1405<sup>113</sup>.

Imperial nomina infine Beatrice («sea corregido por Beatriz santa» v. 37) confermando –semmai ce ne fosse stato bisogno– la sua vicinanza al modello; nei versi successivi («ca, si nuestra razón oviera abondo / de trascorrer la infinita vía» vv. 39-40)

---

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. XXIII.



si rifà ancora alla lezione di Dante (*Pg.* III, 34-35: «Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via»), evidenziando così che è impossibile conoscere il mistero della Santa Trinità («de la infinita vía» v. 40), e se fosse così non sarebbe stato necessario che la Vergine Maria desse alla luce Cristo («menester non fuera parir María», v. 41) –in un verso che compare ancora nel Purgatorio de donde Imperial lo ha traducido literalmente (*Pg.* III, 39: «mestier non era partorir Maria»).

Dunque Imperial ricorre ripetutamente alle parole del suo modello entrando all'interno di un dibattito che ha come argomento principale quello del disegno divino, imperscrutabile e oscuro. Dopo essersi dedicato al tema della Fortuna e del suo rapporto con Dio, la risposta autonoma di Imperial –in un ciclo che riprende alcuni termini utilizzati nei componimenti già presentati, come il concetto portante di «llaga incurable» della domanda di *Fernán Pérez de Guzmán* (547) alla quale, nelle parole di Imperial, è inutile «ponerle unguentos» (548), o come ancora il tema della Trinità, già presente nel ciclo di preguntas y respuestas con Fray Alfonso de la Monja (245-247)- pare collocarsi tra i primi componimenti di Imperial, sebbene sia evidentemente complesso stabilire una certa datazione delle opere del genovese. Questo potrebbe, comunque, configurarsi come il primo esempio di traduzione di versi di Dante nell'opera spagnola.

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

*Questo decir compose il citato Messer Francisco Imperial per amore e lodi di una bella donna di Siviglia che chiamò egli la Stella del Mattino, e lo compose un giorno che vide e la ammirò con suo piacere, mentre attraversava il ponte di Siviglia verso la chiesa di Sant'Anna fuori dalla città.*

Non fue por cierto mi carrera vana  
 passando la punete del Guadalquevir;  
 atán buen encuentro que yo vi venir,  
 ribera del río, en medio Triana,  
 5 a la muy fermosa Estrella Diana  
 qual sale por mayo al alva del día  
 por los santos passos de la *romería*.  
 ¡Muchos loores aya Santa Ana!

Non fu certo la mia corsa<sup>114</sup> vana  
 passando il ponte del Guadalquivir;  
 così bell'incontro che io vidi venire,  
 lungo il fiume, nel mezzo di Triana,  
 la assai bella Estrella Diana  
 la quale sorge a maggio all'alba del giorno  
 durante i santi passi della *romería*<sup>115</sup>.  
 Molte lodi abbia Sant'Anna!

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

E per ricompensa mostrarmi volle  
 l'assai delicato fiore di gelsomino,  
 rosa novella di profumato giardino,  
 e di verde prato gentile giglio.  
 Il suo grazioso ed onesto riso,  
 che appare amoroso e viso soave  
 davvero mi sembra colui che disse «Ave»<sup>116</sup>,  
 quando inviato fu dal Paradiso.

<sup>114</sup> PN1: «carreta»; NEPAULSINGH: «carreta». La trascrizione rispetta quella di DUTTON-CUENCA, e la traduzione è conseguente. Sulla parola la critica ha a lungo dibattuto, che verrà meglio presentato nella sezione del commento.

<sup>115</sup> La *romería* è una peregrinazione che si fa per devozione ad un Santo. La più nota *romería* sivigliana è quella della *Virgen del Rocío*, che si celebra il fine settimana del lunedì di Pentecoste.

<sup>116</sup> L'Arcangelo Gabriele.

- |   |   |
|---|---|
| <p>Callen poetas e callen autores,<br/> Omero, Orazio, Vergilio e Dante,<br/> e con ellos calle Ovidio <i>D'Amante</i><br/> a quantos escrivieron loando señores;<br/> 20 que tal es aquesta entre las mejores,<br/> como el luçero entre las estrellas,<br/> llama muy clara a par de çentellas<br/> e como la rosa entre las flores.</p>  | <p>Tacciano i poeti e tacciano gli autori,<br/> Omero, Orazio, Virgilio e Dante,<br/> e con loro taccia Ovidio <i>D'Amante</i><sup>117</sup><br/> a quanti scrissero lodando signore<sup>118</sup>;<br/> che tale è questa<sup>119</sup> tra le migliori,<br/> come la luce dell'alba tra le stelle,<br/> fiamma assai luminosa come scintille<br/> e come la rosa tra i fiori.</p>           |
| <p>Non se desdeñe la muy delicada<br/> 25 Eufregimia griega, de las griegas flor,<br/> nin de las troyanas la noble señor,<br/> por ser aquesta atanto loada;<br/> que en tierra llana e non muy labrada<br/> nasçe a las vezes muy oliente rosa:<br/> 30 assí es aquesta gentil e fermosa,<br/> que tan alto meresçe de ser comparada.</p> | <p>Non si risenta l'assai delicata<br/> Efigenia<sup>120</sup> greca, tra le greche fiore,<br/> né tra le troiane la nobile signora<sup>121</sup>,<br/> per essere questa così tanto lodata;<br/> che in terra brulla e non molto lavorata<br/> nasce alle volte assai profumata rosa:<br/> così è questa gentil e bella,<br/> che così in alto merita di essere comparata<sup>122</sup>.</p> |

### COMMENTO

Con questo componimento si apre il dibattito che ha come protagonista la Estrella Diana, e si dà inizio ad un gioco di *respuestas y replicaciones* mosso da Imperial in modo forse inconsapevole, nel quale il genovese è intervenuto più volte secondo lo schema A·B·A·C·A·D·E presentato nel capitolo 4, dove A è Imperial. A partire dagli imprescindibili studi di Lapesa e Casaldüero<sup>123</sup>, è chiaro che, nel suo primo componimento, Imperial ripercorre fedelmente i *topoi* letterari del Dolce Stil Novo. Si tratta di una poesia amorosa particolare, che pare unire le due tradizioni mediterranee:

<sup>117</sup> Il riferimento è all'*Ars amandi*.

<sup>118</sup> *Señores*: señoras.

<sup>119</sup> PN1: «aqueste»; NEPAULSINGH: «aqueste».

<sup>120</sup> PN1: «Eufregimio»; NEPAULSINGH: «Eufregymia».

<sup>121</sup> *Señor*: señora. Il riferimento è ad Elena di Troia.

<sup>122</sup> PN1: «conprada»; NEPAULSINGH: «conprada».

<sup>123</sup> Lo studio che più profondamente si è occupato del ciclo poetico è Joaquín GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del dulce stil nuovo*, in «Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica», VI, 1987, pp. 123-145.

quella italiana e quella francese. In effetti il titolo dietro al quale si cela l'identità dell'amore di Imperial è un *nomen loquens* che fa riferimento al Nord, area nella quale, rispetto alla Castiglia, si trovano sia la Francia sia l'Italia. A tal proposito Casaldüero osserva come la vicinanza tra Imperial e la tradizione provenzale sia stata evidenziata per la prima volta da Robert Kaltenbacher -seguito da Luquiens<sup>124</sup>, Post<sup>125</sup> e Lida de Malkiel<sup>126</sup>-, il quale ha individuato un parallelo tra i versi di del genovese e l'opera *Paris et Vienne*, all'interno della quale, riferendosi al nome della madre dell'eroina, si legge: «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>127</sup>.

Tuttavia secondo Nepaulsingh la figura della Estrella Diana è una «invención astronómica» che non si può spiegare facendo riferimento al testo francese *Paris et Vienne* o al sonetto di Guinizelli, ma stabilendo piuttosto un parallelismo con la Vergine Maria:

Imperial intentó establecer una relación entre Estrella Diana y el parto, como indican las referencias al ángel Gabriel y a la Anunciación en IV (231) y V (232 bis). La diosa Diana se llama «Lucina» y parte de sus responsabilidades como diosa de la Luna era ayudar a las mujeres en el parto. La Virgen María tenía una responsabilidad semejante, y se llamaba en este contexto «Lucina dolentibus». En el nivel anagógico, entonces, Estrella Diana se refiere a la Virgen María, «Lucina dolentibus, stella maris». La autoridad bíblica para esta comparación procede de los Hechos 19, 24-25, donde se discute la diosa Diana<sup>128</sup>.

È comunque decisamente probabile che, conclude Casaldüero,

Presenta, pues, Imperial su experiencia amorosa dentro de la tradición «stilnovista», busca alegorizar como Dante alegoriza en su Comedia, y hacer así de su experiencia y de su dama, una alegoría que explique lo transcendental de su trabajo y la nobleza que ese trabajo imparte a los que lo practican, como él, con sabiduría y con pericia<sup>129</sup>.

A fornire in poche righe una perfetta descrizione del primo *decir* del ciclo è Lida de Malkiel, che parla di

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

---

<sup>124</sup> Frederick Bliss LUQUIENS, *The Roman de la Rose and medieval Castilian Literature*, in «Romanische Forschungen», XX, 1907, p. 2984

<sup>125</sup> Chandler R. POST, *Medieval Spanish Allegory*, Harvard, pp. 154 e 167.

<sup>126</sup> María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Un decir más de Francisco Imperial: Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», I, 1947, pp. 170-175, in particolare pp. 171-172.

<sup>127</sup> Robert KALTENBACHER, *Der Altfranzösische Roman Paris et Vienne*, Erlangen, Junge, 1909, p. 46.

<sup>128</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. XCIX.

<sup>129</sup> GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit., p. 134.

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>130</sup>.

Nella prima strofa, spiega Casaldüero, si affronta il tema della patria, nella seconda e nella terza si fa riferimento alle qualità della dama e nella quarta si allude alla famiglia, sebbene lo si faccia in forma metaforica ed indiretta. La composizione ruota intorno al tema della perfezione della donna, appoggiandosi su quattro motivi separati, ognuno presentato in una strofa: lo scenario reale, il giardino metaforico, il *callen poetas* ed il riferimento alle autorità<sup>131</sup>.

Ricorrendo alla descrizione di uno scenario reale nel quale si produce l'incontro con la sua amata, l'autore ci fornisce dettagli temporali che aiutano il lettore a collocarsi nello spazio e nel tempo, sebbene non sia del tutto accertabile l'anno: siamo a maggio, a Siviglia, appena dopo il ponte del Guadalquivir, nel quartiere di Triana, lungo la sponda del fiume, in occasione dei festeggiamenti per Sant'Anna. In questo *locus amoenus* borghese -dove sono presenti l'acqua, l'aria fresca garantita dalla presenza del fiume e il nuovo scenario cittadino che sostituisce il più classico prato fiorito- avviene l'incontro con la bella Estrella Diana, la donna amata da Imperial, portatrice di luce e di vita. Ed il poeta mette a confronto la bellezza di questa donna con la luminosità e perfezione della stella che annuncia l'arrivo del nuovo giorno; non un giorno qualunque, ma, simbolicamente, un giorno del mese mariano.

Fin dal verso iniziale, questo breve poema ha dato origine ad una lunga diatriba filologica riguardo alla trascrizione ed al significato della parola «carreta» che nel testo, rispettando l'edizione di Dutton-Cuenca, si legge come «carrera». Da un lato Nepaulsingh, mantenendo le lettere del manoscritto:

[Imperial] en las primeras estrofas se compara con el famoso Lanzarote cuando alude al poema *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes con la palabra «carreta». En el *Chevalier de la charrette* la carreta a la cual sube Lanzarote para rescatar a Ginebra es un símbolo de la humildad extremada. Para rescatar a Ginebra tenía que atravesar un puente del espesor de una espada (compárese «puente» en el verso 2), pero una vez rescatada, no se lo agradeció inmediatamente, no porque le considerase humillado por haber viajado en carreta, sino porque había vacilado antes de subir. Esto es el significado de «por cierto» en el primer verso de Imperial: que no cabía duda de que la carreta no estaba vacía, o sea que el protagonista no vaciló de ningún modo antes de aceptar la forma más baja de humillación rumbo a un encuentro con la Estrella Diana<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> LIDA DE MALKIEL, *Un decir más...*, cit.

<sup>131</sup> CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit., p. 125.

<sup>132</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 20.

e, più avanti, aggiunge:

la palabra «carreta», que los editores han leído mal, poniendo «carrera», alude no sólo a Lanzarote, como se explica en las notas IV (231), sino también al carro triunfal que describe Dante en Purgatorio, 29: 107, 151 y en 30: 9, 60, 101. De modo que, en parte, Imperial basa su visión de Estrella Diana en la visión dantesca de Beatriz. La referencia a la Anunciación en los versos 15, 16 de Imperial («propio me paresçe al que dixo, ‘ave’, / quando enbiado fue del parayss») está basada, entonces, en la versión dantesca del mismo suceso en Purg., 29: 85-87: «Tutti cantavan: ‘Benedicta tue / nelle figlie d’Adamo, e benedette / sieno in eterno le bellezze tue!’»<sup>133</sup>.

Seguendo il ragionamento del critico, dunque, la traduzione potrebbe essere «Non fu di sicuro il mio carretto vuoto». Dall’altro Giovanni Caravaggi, nei suoi articoli del 1987 e del 2001, ha proposto soluzioni alternative, meno macchinose. Nella sua opinione, infatti:

«carreta» è una imprecisione del copista, e «non può non stupire [...] l’ostinazione con cui il Nepaulsingh mantiene un evidente errore del *Cancionero de Baena* proprio nell’esordio della prima lirica del ciclo “Non fue por por cierto mi carrera vana...” [...]; egli accetta la lezione curiosa, “carreta vana”, quasi se fosse una lectio difficilior e non invece una cacografia spiegabile senza eccessive difficoltà [...]»<sup>134</sup>.

Per Caravaggi, comunque, «[...] sarà da rifiutare la vaneggiante lettura di Colbert I. Nepaulsingh, che tentava di giustificare un evidente errore del manoscritto (uno dei tanti), “carreta” per “carrera”, mediante curiose divagazioni su presunti rapporti intertestuali con *Le chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes»<sup>135</sup>. L’italiano, d’accordo con Azáceta, Dutton e González Cuenca, afferma che non c’è bisogno di ricorrere a tanta immaginazione per trovare significati così forzati, volti a giustificare una lettura. Il significato di «carrera», dice, si scopre gradualmente; l’autore ricorrerebbe in questa occasione ad un proverbio già presente nella *Historia Troyana*, rielaborato dall’Arcipreste de Hita, e registrato nel *Vocabulario de Refranes* da Gonzalo Correas: «Ama a quien no te ama [...] / andarás carrera vana»<sup>136</sup>. Il fatto che la «carrera» del poeta non sia stata vana viene confermato nella strofa successiva, nella quale la giovane sivigliana concede al suo ammiratore il sorriso angelicale tipico dello stilnovo.

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. LXXI.

<sup>134</sup> CARAVAGGI, *Francisco Imperial...*, cit., p. 161.

<sup>135</sup> CARAVAGGI, *Appunti sulla tradizione...*, cit., p. 111.

<sup>136</sup> *Historia Troiana*, Ramón MENÉNDEZ PIDAL (ed.), Madrid, RFE, 1934, p. 34; *Libro de Buen Amor*, c. 106; Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Louis COMBET (ed.), Madrid, 2000, p. 74b.

Descritto l'ambiente, la seconda strofa racconta le caratteristiche dell'incontro e la ricompensa riservata al poeta, il cui amore è corrisposto. L'impronta italiana si vede chiaramente anche nelle parole «rossa novela de oliente jardín», che ricordano i versi di Cavalcanti, «Fresca rosa novella, / piacente primavera», e di Lapo Gianni, «Questa rosa novella / che far piacer sua gaia giovinezza». Se da un lato la tradizione della poesia amorosa è decisamente visibile e passa attraverso le caratteristiche del genere come l'incontro (v. 3), il ricorso ad una *senhal* che celi la reale identità della Estrella Diana (v. 5), la ricompensa (vv. 9- 13-14), il riferimento all'amore come elemento divino (v. 15) e la presenza degli elementi della cortesia e del servizio feudale (vv. 20-21-27), l'ambientazione spagnola a Siviglia e la natura del servizio dell'amante sono elementi nuovi introdotti da Imperial, legati alla tradizione attraverso comparazione ed allusione: l'ambiente spagnolo descritto nella prima strofa è vincolato con la seconda strofa non solo al *locus amoenus* letterario (vv. 10-11: «oliente jardín / e de verde prado»), ma addirittura al Paradiso (v. 16).

Nel suo poema il genovese è riuscito a far convivere elementi della tradizione letteraria con altri innovativi e, come osserva anche Garrigós Llorens, «estos elogios nada moderados de Imperial en su poema a la “Estrella Diana” pudieron parecer provocadores en un contexto social condicionado por rígidas convenciones feudales»<sup>137</sup>. In effetti i poeti castigliani non erano così abituati alle opere italiane e stilnoviste, il che suscitò una pronta reazione al componimento, nelle parole di Fernán Pérez de Guzmán.

---

<sup>137</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 98.

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

*Questo decir compose Fernán Pérez de Guzmán, signore di Batres, in risposta a quest'altro decir primo che il citato Messer Francisco compose alla citata Estrella Diana; il quale è composto con le stesse consonanti ed arte dell'altro primo decir.*

<p>A las vezes pierde e cuida que gana          quien buen callar troca por mucho dezir,          e non deve graçias nin bien resçebir          quien loa infintoso por codiçia vana;          5 assaz paresçiera comparación sana          poner simple preçio a poca valía,          mas con la deessa que castidat guía          non fue por cierto egualança llana.</p>	<p>Alle volte perde e pensa<sup>138</sup> che vince          chi buon silenzio scambia per molte parole<sup>139</sup>,          e non deve ringraziare né ben accogliere          chi loda<sup>140</sup> nell'errore per cupidigia vana;          sembrerebbe confronto sufficientemente sano          dare semplice prezzo a poco valore,          sebbene con la dea<sup>141</sup> che castità guida          non fu certo uguaglianza piana.</p>
<p>El que poco vee o ha turbado el viso          10 por el sueldo viejo cuida que es florín,          aqueste que assí desonró el serafín,          Amor lo çegó, sin dubda lo priso.          D'aqueste pecado que yo aquí deviso          es menester que sus manos lave          15 o ponga a su boca tan secreta llave          que non diga cosa de que sea repiso.</p>	<p>Colui che poco vede o ha turbato la vista          il denaro antico pensa che è fiorino,          questi che così disonorò il serafino<sup>142</sup>,          Amore lo accecò, senza dubbio lo prese.          Di questo peccato che io qui racconto          è opportuno che le sue mani lavi          o ponga alla sua bocca così profonda chiave          che non dica cosa della quale sia pentito<sup>143</sup>.</p>

<sup>138</sup> Il termine compare anche nel verso 10 ed ha il significato di pensare.

<sup>139</sup> DUTTON-CUENCA indicano il verso come motto: «A buen callar llaman Sancho (SLQ.44, STF.2). A buen callar llaman santo (TUP.3). Buen callar cien sueldos vale (LBA.569d). Buen callar perdiste (Zif. 437)» (Cfr. p. 281).

<sup>140</sup> PN1: «lo ha»; NEPAULSINGH: «lo ha».

<sup>141</sup> Il riferimento è a Diana.

<sup>142</sup> Natura angelica e spirito celeste.

<sup>143</sup> RAE U 1914: Participio passato irregolare antico di «repentirse».



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

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

O che silenzio mantengano questi dottori<sup>144</sup>  
 tutto il mondo deve essere rattristato<sup>145</sup>,  
 che per donna bassa di povertà apparente  
 si abbandonino le parole dei saggi;  
 sebbene colui che eguagliò ai delicati fiori  
 quelle che meglio vivono tra queste<sup>146</sup>  
 ascolti la sentenza e corregga i lamenti  
 e chiedo scusa per questi errori.

Se non si preoccupasse di questa volta  
 la bella greca<sup>147</sup> di questo disonore,  
 denunci il lamento dinnanzi al dio dell'amore  
 la nobile Adriana<sup>148</sup>, che fu ingiuriata,  
 non meno Daimira<sup>149</sup> si senta offesa,  
 che voglia per Ercole vincere tutto.  
 Si aspetti chi è in errore<sup>150</sup> la lite violenta,  
 o dopo sciolga il suo canto sbagliato.

### COMMENTO

Come anticipa Baena nella rubrica, il poema di Pérez de Guzmán segue la stessa forma strofica e metrica del precedente *decir*, riprendendone il tema, con l'intento di controbattere a quanto detto da Imperial. Per questa ragione l'autore si concentra sull'errore che il genovese commette. Il poeta abbandona completamente le immagini poetiche del precedente componimento, che lasceranno invece spazio a considerazioni morali e illustri esempi attraverso i quali si cerca di indurre Imperial a pentirsi.

Seguendo ancora gli studi di Casaldüero sul ciclo poetico, nella prima strofa troviamo un abbandono dello scenario reale, sostituito dal motivo del «hablar

<sup>144</sup> Si tratta degli autori citati da I. nel poema precedente, al v 17: Omero, Orazio, Virgilio, Dante e Ovidio.

<sup>145</sup> RAE U 1780: «Pesante: lo mismo que pesaroso. Pesaroso: se toma por lo mismo que apesarado, o que tiene algún pesar o sentimiento».

<sup>146</sup> La frase presenta una sintassi scomposta, ordinata nella traduzione.

<sup>147</sup> Ifigenia.

<sup>148</sup> Ariadna fu «injurada» da Teseo, che la abbandonò sull'isola di Naxos.

<sup>149</sup> Deianira, donna amata da Ercole.

<sup>150</sup> Imperial.

demasiado». Pérez de Guzmán avverte il lettore sull'importanza del parlare con moderazione, utilizzando elementi proverbiali e segnalando così il primo errore di Imperial, del quale non apprezza i contenuti poetici. Le parole «loa infintoso» (v. 4) celano l'accusa di lodare la donna in modo ingannevole, non veritiero ed errato. Ma la massima incomprensione del pensiero di Imperial Guzmán la dimostra confondendo «Estrella Diana» con la dea della castità, mal interpretando le sue parole: «Mas con la deessa que castidat guía / non fue por cierto egualança llana» (vv. 7-8).

Nella seconda strofa si trova il tema della forza dell'amore, che può rendere ciechi. Infatti solo la perdita della vista giustificerebbe le parole di Imperial. Il paragone tra la donna e l'arcangelo assume toni blasfemici secondo Guzmán<sup>151</sup>, e per questa ragione è bene che si pente, confessi e non commetta più lo stesso peccato<sup>152</sup>. Come nel componimento di Imperial, in corrispondenza semantica, nella terza strofa del *decir* troviamo anche il motivo del «callen poetas», con riferimenti al *locus amoenus* proposto da Imperial. I peccati del genovese, infatti, non sarebbero solo morali ma riguarderebbero anche l'aver fatto tacere le autorità<sup>153</sup> e per aver paragonato la donna ai fiori<sup>154</sup>. Guzmán dimostra di non apprezzare affatto la donna angelicata stilnovista e, anzi, si rivolge a lei come «muger baxa e de pobre semblante» (v. 19), negando la bellezza della Estrella Diana. Commentando il brano, Garrigós Llorens scrive che «al referirse a ella como una mujer de «baxa» condición demuestra que no ha entendido la última estrofa del poema de Imperial, eliminando de esta forma el carácter prodigioso que el poeta genovés había atribuido a su dama»<sup>155</sup>. Infine la quarta ed ultima strofa fa riferimento, come accade nel poema di Imperial, ad illustri donne del passato. Guzmán cita Ariadna, che diventa il pretesto per portare il dibattito dinnanzi al tribunale di Amore<sup>156</sup> e Deianira<sup>157</sup>, sebbene non sia chiaro il perché della scelta di queste due eroine. Decisamente evidente fin dalla prima strofa del *decir*, invece, è il tono duro che Guzmán riserva ad Imperial.

---

<sup>151</sup> «El que poco vee o ha turbado el viso / [...] / a queste que assí desonró el serafin, / Amor lo çegó, sin dubda lo priso» (vv. 9-12).

<sup>152</sup> «D'a queste pecado que yo aquí deviso / es menester que sus manos lave / o ponga en su boca tan secreta llave / que no diga cosa de que sea repiso» (vv. 13- 16).

<sup>153</sup> «O que silençio tengan aquestos dotores» (v. 17).

<sup>154</sup> «mas el que igualó a las lindas flores» (v. 21).

<sup>155</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 101.

<sup>156</sup> «denunçie querella ante el dios del amor / la noble Adriana, que fue injurada» (vv. 27-28).

<sup>157</sup> «non menos Daimira se siente ofensada, / que entiende por Ércules vençer toda cosa» (vv. 29-30).

[Replicación de Francisco Imperial a Pérez de Guzmán]

[Replika di Francisco Imperial a Pérez de Guzmán]

<p>Voluntat sin orden fu e non sana pronunçiar sentençia e querer definir, sin ver el proçesso nin ver concluir nin ver las provanças qu'el derecho esplana; 5 quien afirma o niega de la grant Rosana sin destinción oponga Delía, sin ver una al menos dezir se podría qualquier de las partes la una ser vana.</p>	<p>Volontà senza ordine fu e<sup>158</sup> non sana pronunciare sentenza e voler definire, senza vedere il processo né veder concludere né vedere le prove che il diritto spiega; chi afferma o nega della gran Rossane<sup>159</sup> senza esitazione opponga Delia<sup>160</sup>, senza vedere una almeno dire si potrebbe qualunque delle parti la unisca<sup>161</sup> esser vana<sup>162</sup>.</p>
<p>En dezir que mal veo, vínome sorriso 10 e dixè: «Alúmbreme el buen florentín. Yo vi Diana e vi el cherubín pintado, digo; quien pintar lo quiso él non lo vido nin vido su viso; pues judgar sin ver fue yerro muy grave», 15 e respondiòme: «Alçe la vela, tú, nave de su engeño muy sutil enviso».</p>	<p>Nel dire che mal vedo, mi giunse il sorriso e dissi: «Mi illumini<sup>163</sup> il buon fiorentino<sup>164</sup>. Io vidi Diana e vidi il cherubino dipinto, dico; chi dipingere lo volle egli<sup>165</sup> non lo vide né vide il suo volto; poiché giudicar senza veder fu errore assai grave» e mi rispose: «Alza<sup>166</sup> la vela, tu, nave del suo ingegno assai sottile sagace»<sup>167</sup>.</p>

<sup>158</sup> NEPAULSINGH: «ffue».

<sup>159</sup> Si riferisce alla moglie di Alessandro Magno.

<sup>160</sup> PN1: «Deleya»; NEPAULSINGH: «deleya». Il riferimento è a Diana.

<sup>161</sup> PN1: «vno»; NEPAULSINGH: «vio».

<sup>162</sup> In questa articolata prima strofa Imperial, ricorrendo alle doti oratorie ed alle conoscenze giuridiche, vuol dire che non si può giudicare frettolosamente, ma piuttosto ascoltare con attenzione tutte le parti.

<sup>163</sup> PN1: «alunbrame»; NEPAULSINGH: «alúnbrame».

<sup>164</sup> Dante.

<sup>165</sup> Pérez de Guzmán.

<sup>166</sup> LIDA DE MALKIEL e AZÁCETA propongono la lettura «alce», mentre NEPAUSINGH riporta «alça».

<sup>167</sup> Cfr. *Purgatorio* I, 1-2: «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno».

«E de lo judgado de aquestos errores  
declina, amigo, ante el Almirante  
de lo prinçipal e del consonante,  
20 e aya acuerdo con estas señores:  
Razón es la una de grandes valores,  
Esperança la otra, que es maestra d'ellas,  
Poetría la terçera, que como çentellas  
relumbran sus cantos entre los cantores.

25 E pon sospecha *de jure* fundada  
en malquerençia, otrosí en amor,  
que non den consejo nin den favor  
por actoría nin por demanda;  
e, si esta orden fuere guardada,  
30 ponga su querella, si ay querellosa,  
e vaya tu parte de cómo es fermosa  
mostrar sus pruebas por mí consejada.

E non alegue que es sospechoso  
aqueste grant juez pues es su primo,  
35 e en suficiençia, segunt bien estimo,  
dotor en *utroque* es mucho famoso,  
e non le será atán vergonçoso  
ser condenado por su grant linage,  
e judgando por ti e dando aventaje

«E di ciò che è giudicato di questi errori  
disfati, amico, difronte all'Ammiraglio<sup>168</sup>  
di quello principale e del consonante,  
e ci sia accordo con queste signore:  
Ragione è uno dei grandi valori,  
Speranza l'altro, che è maestra di quelle,  
Poesia la terza, che come scintille  
risplendono i loro canti tra i cantori<sup>169</sup>.

E poni sospetto *de jure* fondato  
nella maldicenza, così come nell'amore,  
che non diano consiglio né diano favore  
per iniziativa<sup>170</sup> né per richiesta;  
e, se questo ordine fosse conservato,  
ponga la sua questione, se esiste questione,  
e vada la tua parte di come è bella  
mostrare le sue prove<sup>171</sup> da me consigliata.

E non aggiunga che è sospettoso  
questo gran giudizio poiché è suo cugino<sup>172</sup>,  
e in sufficienza<sup>173</sup>, secondo ben penso,  
dottore in *utroque*<sup>174</sup> è assai famoso,  
e non gli sarà così vergognoso  
essere condannato per il suo grande lignaggio,  
e giudicato a tuo favore e dando vantaggio

<sup>168</sup> Si tratta di Juan Hurtado de Mendoza, cugino di Fernán Pérez de Guzmán (v. 34: «pues es su primo») ed ammiraglio dal 1394 fino alla sua morte avvenuta a luglio del 1404.

<sup>169</sup> Dante, che prende la parola, indica quali sono gli elementi caratterizzanti della poesia dell'ammiraglio.

<sup>170</sup> PN1: «la attora»; NEPAULSINGH: «la attora». Osserva NEPAULSINGH che Villasandino utilizza la parola in CB 142: 29. Forma enfatica per dire «in nessun modo». DUTTON-CUENCA: «no parece ser la Torah judaica, como propone NEPAULSINGH, sino el término forense actoría (otoría DRAE s.v.): declaración que hacía el demandado atribuyendo a otra persona aquello por lo que había sido demandado» (*cit.*, p. 282).

<sup>171</sup> PN1: «proeuas»; NEPAULSINGH: «proevas».

<sup>172</sup> «El almirante» è Juan Hurtado de Mendoza, cugino di Pérez de Guzmán e padre del Marqués de Santillana.

<sup>173</sup> PN1: «sufriçiençia»; NEPAULSINGH: «sufriçiençia».

<sup>174</sup> In diritto civile e canonico.

### COMMENTO

Secondo il manoscritto che conserviamo, le cinque strofe successive sarebbero continuazione di queste ma, come ha ampiamente dimostrato Lida de Malkiel<sup>175</sup>, si tratta di un evidente errore del copista. Nella sua risposta Francisco Imperial no si fa impressionare dal tono accusatorio di Pérez de Guzmán, e risponde, dando nuova vita al dibattito poetico. Con un tono che non abbandona mai il rispetto per l'interlocutore, il genovese allontana le accuse mosse dal suo interlocutore affermando che l'errore del suo avversario sta nel volerlo condannare in assenza del giudizio<sup>176</sup>. Scrive Nepaulsingh nel suo commento al testo che «la base de la respuesta está expresada clara y arrogantemente en la primera parte del poema»<sup>177</sup>, nelle prime due strofe. Infatti nella seconda Imperial sorride con ironia al suo interlocutore, in riferimento al tema della cecità che, più che interessare lui, sembra colpire Guzmán, incapace di decifrare l'ellegoria che si nasconde nei suoi versi; da qui il sorriso che compare sul volto del genovese<sup>178</sup>.

Il tono arrogante cresce ulteriormente nella seconda parte del poema, quando Imperial decide di far parlare una terza voce. E poiché questa terza voce deve avere l'adeguata autorità per rendere efficace la risposta, Imperial si rivolge a Dante, con il quale dialoga in uno scambio di battute amicali. Sembra questa una vera difesa del genere amoroso dantesco, nel quale si chiede al fiorentino di illuminare la poesia e la mente dei castigliani, non pronti ad accogliere appieno i principi stilnovisti<sup>179</sup>. Colpito dall'accusa di blasfemia, Imperial chiarisce che l'immagine dell'arcangelo Gabriele gli apparve dipinta<sup>180</sup>, e stabilisce un parallelismo con l'opera di Pérez de Guzmán, utilizzando un linguaggio proverbiale come quello adoperato nel componimento precedente dall'interlocutore<sup>181</sup>. Sebbene le parole del 232 avessero evidentemente colpito Imperial, nel *decir* non si abbandona il carattere angelicale della donna.

<sup>175</sup> LIDA DE MALKIEL, *Un decir más...*, cit.

<sup>176</sup> «Voluntat sin orden fu e non sana / pronunçiar sentença e querer definir, / sin ver el proçesso nin ver concluir / nin ver las provanças qu'el derecho esplana» (vv. 1-4).

<sup>177</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 24.

<sup>178</sup> «En dezir que mal veo, vñome sorriso» (v. 9).

<sup>179</sup> «e dixè: “Alúmbreme el buen florentín”» (v. 10).

<sup>180</sup> «Yo vi Diana e vi el cherubín, / pintado» (vv. 11-12).

<sup>181</sup> «quien pintar lo quiso / él non lo vido nin vido su viso; / pues judgar sin ver fue yerro muy grave» (vv. 13-14).

Non è questa la prima occasione in cui Imperial risponde in modo deciso, e per questo Nepaulsingh ha osservato dei punti di contatto con la risposta a fray Alfonso de la Monja: in entrambi, scrive il critico, si assiste ad un ribaltamento degli argomenti nell'ultima strofa. Qui è lo stesso Dante a chiedere, con un linguaggio adatto di chi conosce anche la materia giuridica, che sia chiamato un giudice che stando a quanto si legge nel v. 34, è il cugino di Guzmán e padre del Marqués de Santillana, Juan Hurtado de Mendoza. «Sin embargo –scrive Nepaulsingh- el poeta quiere dar la impresión de que el juez [...] tiene más en común con el poeta»<sup>182</sup>. La risposta di Dante occuperà il resto del poema, ed il sommo poeta, guida che dovrà aiutarlo a portare la donna angelo e l'Amore stilnovista in Spagna, aiuterà il discepolo comportandosi come Virgilio nella *Commedia*, cercando di rassicurarlo: «Razón es la una, de grandes valores, / Esperança la otra, que es maestra d'ellas, / Poetría la tercera, que como çentellas» (vv. 21-23).

Sebbene l'influenza della *Commedia* sia evidente in molte parole ed immagini usate da Imperial, Casaldüero ha individuato una certa somiglianza anche con il *Convivio*<sup>183</sup>, sostenendo che il genovese nella prima strofa si sia basato nelle parole di Dante per sciogliere l'argomentazione di Pérez de Guzmán<sup>184</sup>. In questo modo Imperial starebbe giustificando le accuse di Guzmán attribuendole indirettamente alla sua invidia. Certo è che questo è il componimento ritrovato nel quale maggiormente si difende l'opera stilnovista italiana, e più si segue il modello, al quale ci si affida completamente dandogli direttamente la parola.

---

<sup>182</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 25.

<sup>183</sup> GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit., p. 132.

<sup>184</sup> «Voluntad sin orden fue non sana / pronunçiar sentençia e querer definir / sin ver el proçesso nin ver concluir /.../ sin ver una al menos dezir se podría / qualquier de las partes la una ser vana» (vv. 1-3 e 7-8).

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

*Questo decir compose Diego Martínez de Medina, giudice di Siviglia, in risposta a quest'altro primo decir che il citato Messer Francisco compose alla citata Estrella Diana; il quale è composto con le stesse consonanti ed arte dell'altro primo decir.*

Muy emperial e de grant ufana  
 fue vuestro proçesso e vuestro dezir  
 por tanta nobleza querer concluir  
 de quien non lo vale nin es tan loçana;  
 5 servos há, por ende, señor, cosa sana  
 de vos retractar de tal osadía,  
 pues que enfengistes, menguando valía  
 de todas las lindas por una villana.

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

Los otros poetas, grandes sabidores,

Assai imperiale e di gran orgoglio  
 fu il vostro precesso e il vostro dire  
 per tanta nobiltà voler concludere  
 di chi non lo merita né è così gentile;  
 servomeccanismi<sup>185</sup> ha, quindi, signor, cosa giusta  
 del vostro disapprovare di tale audacia,  
 dato che erraste, sminuendo il valore  
 di tutte le belle per una villana.

E se il suo amore tanto vi conquistò,  
 giusto fu lodarla, ma non a tal punto  
 che per lei taccia Dante il fiorentino,  
 nel quale leggesti, se fosti scaltro;  
 che non componono<sup>186</sup> tali fattezze il volto  
 per il quale lei salga in tanto nobile nave,  
 né deve essere detta diana né chiave  
 della beltà; di questo vi avviso.

Gli altri poeti, grandi saggi,

<sup>185</sup> *Servo* è abbreviazione di *servomecanismos*. La parola è un francescismo da *servomécanisme*.

<sup>186</sup> PN1: «conpone».

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

25 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 empeçe nada.  
Non sé cómo pudo de vos ser pensada  
30 tan grant sinrazón e tan fuerte cosa  
que vos es rebtada e muy vergonçosa,  
tanto que jamás non debe ser mentada.

non la adoreranno come quanto merita,  
tanto più Ovidio sarebbe stato assai afflito  
se di lei avesse ascoltato così grandi lodi.  
Tutti i leali, begli amanti  
di voi devono avere assai grandi discussioni,  
poiché avete disprezzato donne e donzelle  
delle quali loro furono sempre servitori.

E perché la lodiate, importa poco o nulla  
alla gentile troiana dall'altro valore,  
né perché siate più suo difensore  
a Eufigenia greca non interessa nulla.  
Non so come può essere stata da voi pensata  
cosa tanto insensata e tanto forte  
che vi è sottratta e assai vergognosa<sup>187</sup>,  
tanto che mai più deve essere menzionata.

### COMMENTO

Il componimento, si legge nelle parole di Baena, è di Martínez de Medina –autore sivigliano morto nel 1434, la cui opera raccolta nel *CB* si configura prevalentemente come *respuesta* a componimenti di Imperial e Fray Lope del Monte-, il che induce a pensare che Juan Hurtado de Mendoza non accolse l'invito di Imperial. La rubrica ci dice che il *decir* venne composto in risposta al primo di Imperial ma sul tema i pareri sono discordanti. In particolare Caravaggi, nei suoi imprescindibili studi dedicati alla figura di Imperial e più volte citati, avanza l'ipotesi che si tratti di una replica al 232 bis, e non al primo della serie come invece sosteneva Lida de Malkiel<sup>188</sup>. Le ragioni sulle quali si basa Caravaggi riguardano alcuni indizi interni -in particolare l'espressione «cosa sana» (v. 5) in relazione a «Voluntad [...] non sana» (v. 1) del poema di Imperial- ed il fatto che Martínez de Medina sembra voler sminuire l'autorità dantesca -«por ella calle Dante el florentín» (v. 11), contrapposto a «Alúmbreme, el buen Florentín» (v. 10) di Imperial<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> PN1: «rebatada».

<sup>188</sup> LIDA DE MALKIEL, *Un decir más...*, cit., p. 172.

<sup>189</sup> CARAVAGGI, *Francisco Imperial...*, cit., pp. 149-168.



In realtà, però, non sembra che Martínez de Medina abbia questo intento, anzi, il suo si configura più come un richiamo al rispetto verso il modello.

In apertura Martínez de Medina riporta il linguaggio a quello di un *debate*, anche se più che da giudice della *querella* in corso, si comporta come iniziatore di una nuova questione e come maestro di poesia, con un iniziale gioco di rimando al suo interlocutore che pare essere il solo Imperial: «Muy enperial e de grant ufana / fue vuestro proçeso e vuestro dezir» (v.1). Il poeta abbandonerà presto questo livello linguistico e stilistico per passare ad un'accusa molto dura mossa verso il genovese, colpevole non solo di non rispettare il modello, ma anche di offendere le più belle donne dell'antichità, di fronte alle quali la sua dama si degrada a semplice villana: «Pues que enfengistes menguando valía / de todas lindas por una villana» (vv. 7-8).

Nella seconda strofa il giardino metaforico e borghese di Imperial e la cecità di amore alla quale alludevano Pérez de Guzmán e, di rimando, Imperial lascia spazio al *callen poetas* già presente nel primo componimento del genovese e che occuperà anche la terza strofa. E proprio in questa sezione centrale del componimento è contenuto l'elemento più importante del *decir*, attraverso il quale Martínez de Medina tende a dare risalto all'errore poetico di Imperial, più che a quello sociale, che porta ad una conseguente prima difesa dell'autorità fiorentina. In questa risposta il cuore poetico dei componimenti si perde, ed il nome della Estrella Diana non compare affatto. La poesia si configura dunque come una lezione sull'importanza del mondo classico, e il giudice, pur recuperando il dibattito, pare aprire una nuova questione, più che chiuderne una precedente. E in effetti Imperial non rimane indifferente.

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

*Questo decir compose il citato Messer Francisco Imperial alla citata Estrella Diana sia lamentandosi degli altri che lo sollecitavano sia chiedendole ad ella le armi.*

<p>Ante la muy alta corte del dios d'amor só çitado e malamente acusado por vos, Estrella del norte, 5 diziendo que fiz' error en vos dar tan grant loor que por én meresco morte.</p>	<p>Dinnanzi alla assai nobile corte del dio d'amore<sup>191</sup> sopra citato ed erroneamente accusato per voi, Stella del nord<sup>192</sup>, dicendo che commisi errore<sup>193</sup> nel dare a voi così grande<sup>194</sup> lode che per questo merito la morte<sup>195</sup>.</p>
<p>Dizen que vos ensalçé entre las altas señores, 10 como rosa entre las flores dizen que vos esmeré; con luzero, con estrellas, llama a par de çentellas, dizen que vos igualé.</p>	<p>Dicono che vi esaltai tra le illustri signore, come una rosa tra i fiori<sup>196</sup> dicono che vi presentai; con luce, con stelle<sup>197</sup>, fiamma come scintille<sup>198</sup>, dicono<sup>199</sup> che vi avvicinai.</p>

<sup>190</sup> Copia in MH1-274 (389r-v): *Dezir del dicho*. Contiene le strofe 1-6, 9 ed 11, e la quinta della risposta di Diego Martínez.

<sup>191</sup> MH1: «del dios de amor»; NEPAULSINGH: «del dios damor».

<sup>192</sup> MH1: «estrella de norte»; NEPAULSINGH: «Estrella del norte». Osserva NEPAULSINGH che in senso letterale, «norte» allude alla parte del cielo dove appare la stella ma, nel riferimento alla corte di amore e tenendo in considerazione i modelli, potrebbe alludere anche alla Provenza o al nord est della Spagna; d'altra parte saranno molte le parole nel decir che N. mette in relazione con il catalano, oltre che non l'italiano. Cfr. NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 27.

<sup>193</sup> MH1: «deziendo que fize error»; NEPAULSINGH: «diçiendo que fiz error».

<sup>194</sup> PN1: «grat»; MH1: «grant»; NEPAULSINGH: «grand».

<sup>195</sup> NEPAULSINGH (p. 28) chiama l'attenzione al catalano «mort» e all'italiano «morte».

<sup>196</sup> MH1: «e como rosas entre flores»; NEPAULSINGH: «comme rossa entre las flores».

<sup>197</sup> MH1: «con luzero e con estrellas»; NEPAULSINGH: «con luzero, con estrellas».

<sup>198</sup> L'espressione compare già in CB 231, v. 23.

<sup>199</sup> MH1: «dizen»; NEPAULSINGH: «diçen».

15 Dizen que me desdezir  
farán como fementido  
o que en el campo metido  
me farán cruel morir;  
e si esto non fizieren,  
20 que do vuestros ojos vieren  
me farán luego foír.

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

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

E de vuestra cabelladura

Dicono che negare mi  
faranno come infedele  
o che sceso nel campo di gioco<sup>200</sup>  
mi faranno crudelmente morire;  
e se questo non facessero<sup>201</sup>,  
che dai vostri occhi vedessero<sup>202</sup>  
mi faranno<sup>203</sup> poi fuggire.

Nelle vostre mani, amica,  
faccio giuramento e promessa  
alla grande dea Venere<sup>204</sup>  
che questo diabattere<sup>205</sup> per voi prosegua  
dinnazi l'alto dio di amore,  
difendendo<sup>206</sup> il vostro onore  
di chi lodi contrarie vi dica<sup>207</sup>.

E perché nobile armatura  
è necessaria in tale battaglia<sup>208</sup>,  
dove il dio<sup>209</sup> di amore veda  
la vostra grande beltà,  
con le vostre mani forgiate  
le armi e convenite<sup>210</sup>  
alla vostra gentil figura<sup>211</sup>.

E dalla vostra capigliatura

---

<sup>200</sup> MH1: «e en el canpo metido»; NEPAULSINGH: «o que en el canpo metido». DUTTON-CUENCA «Campo medito: campo de torneo».

<sup>201</sup> MH1: «e si esto non fezieren»; NEPAULSINGH: «e sy esto non fizieren».

<sup>202</sup> MH1: «que de vuestros ojos vieren»; NEPAULSINGH: «que do vuestros ojos vieren».

<sup>203</sup> PN1: «me faga luego foír»; MH1: «me faran luego foír»; NEPAULSINGH: «me [farán] luego foír».

<sup>204</sup> MH1: «e a la Venus deesa»; NEPAULSINGH: «e a la grant Venus deesa».

<sup>205</sup> È probabile che la parola sia «rebato».

<sup>206</sup> PN1: «defendido»; MH1: «defendiendo»; NEPAULSINGH: «defendido».

<sup>207</sup> PN1: «vos desloor diga»; MH1: «desloar vos diga»; NEPAULSINGH: «vos desloor diga».

<sup>208</sup> MH1: «conviene de tal pelea»; NEPAULSINGH: «conviene a tal pelea».

<sup>209</sup> PN1: «donde dios»; MH1: «donde el dios»; NEPAULSINGH: «donde dios».

<sup>210</sup> PN1: «apropiedat»; MH1: «apropiad»; NEPAULSINGH: «apropiedat».

<sup>211</sup> PN1: «la»; MH1: «la vuestra gentil mesura»; Nepaulsingh: «la».

	de toda poça labredes cota, mi bien, que me dedes, si fuere vuestra medida.	tutta di bozza <sup>212</sup> forgiate la cotta, o mio bene, che mi date, se fosse vostra misura.
40	Bien ceñida e apretada con vuestros braços, amada, me çingades por çintura.	Ben stretta e tesa <sup>213</sup> con le vostre braccia, amata, mi stringete alla cintola.
	Vuestros ojos amorosos, señora, me dat por lança, 45 e aved firme esperança que con ella mentirosos faré a los maldezidores de vos, la flor de las flores, pues de vos son embidiosos.	I vostri occhi amorosi, signora, mi date come lancia, e abbiate ferme speranza che con quella mendaci renderò i maldicenti di voi, il fiore dei fiori, dato che da voi sono inviati.
50	Vuestro aire delicado quiero levar por escudo: non temo con él nin dudo maldezir desmesurado. E sean con él por divisa 55 vuestros dientes, boca e risa, e dezir muy adonado.	La vostra aria delicata voglio portare come scudo: con lui non temo né dubito maledire senza misura. E siano con lui come divisa i vostri denti, bocca e sorriso, e il parlare assai carico di doni <sup>214</sup> .
	El vuestro graçioso talle	Il vostro grazioso corpo <sup>215</sup>

<sup>212</sup> Il verso è di difficile interpretazione: DUTTON-CUENCA (p. 285) propongono di considerare l'espressione «a toda broza» (CORREAS, 573b: 'hecha más de fuerza que pulida') e «de toda broça» (CORREAS, 560a: 'Para decir que una persona o cosa sirve para todo'); secondo NEPAULSINGH (p. 29) «poça» potrebbe essere una variante di «pozal» che significa «mina» (DCELC, t. III, p. 865) e dunque potrebbe significare «de su pelo que es toda una mina, hazme una cota de armas»; GARRIGÓS LLORENS (p. 115), pur protendendo verso l'ipotesi di DUTTON-CUENCA, non assume una ferma posizione.

L'ipotesi qui presentata in traduzione è articolata, e vede nella parola «poça» un errore del copista per «boça». Sappiamo che Imperial non è nuovo al lessico nautico -già utilizzato in CB 548- e la bozza era un tipo di nodo utile ad assicurare un cavo sottile ad un cavo in tensione di grosso diametro; «cabelladura de toda boça» intesa come chioma piena di nodi rimanda in maniera evidente al sonetto di Petrarca *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, e in particolare al v.2 «che 'n mille dolci nodi gli avolgea».

<sup>213</sup> PN1: «e ceñida bien apretada»; MH1: «bien ceñida e apretada»; NEPAULSINGH: «e çeñida, bien apretada».

<sup>214</sup> Le strofe 7 e 8 non compaiono in MH1 (vv. 42-56).

<sup>215</sup> MH1: «al vuestro muy gentil talle»; NEPAULSINGH: «el vuestro graçioso talle».

e muy buen torno de cara,  
resplandeçiente e clara  
60 qual el sol en mayo sale,  
sea yelmo con çimera.  
¡Non creo qu'en la frontera  
otro tan propio se falle!

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

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

e assai bell'ovale del volto<sup>216</sup>,  
risplendente e luminoso  
come il sole in maggio sorge<sup>217</sup>,  
sia elmo con chimera<sup>218</sup>.  
Non credo che nella frontiera<sup>219</sup>  
altro assai proprio si sbagli<sup>220</sup>!

Il vostro naso appuntito  
sia freccia assai aggraziata,  
con le ciglia, mia vita,  
abbondantemente ricca;  
la vostra bruma assai bella<sup>221</sup>  
sia l'arco amoroso  
che lanci verso l'entrata<sup>222</sup>.

Vostra graziosa prestanza<sup>223</sup>  
siano le divise blasonate<sup>224</sup>:  
non credo che le diede così  
Ginevra né fece Iseo;  
e sarebbe un gran stupore  
non considerare queste cose in Castiglia  
che, per quanto mi riguarda, non le vedo.

<sup>216</sup> MH1: «noble fecçion de cara»; NEPAULSINGH: «e muy buen torno de cara».

<sup>217</sup> MH1: «salle»; NEPAULSINGH: «sale».

<sup>218</sup> La chimera era un simbolo araldico molto utilizzato, che rappresenta una figura con testa di leone, corpo di capra e coda di serpente, che lancia fiamme dalla bocca e dalle narici; era il simbolo di un'impresa impossibile compiuta.

<sup>219</sup> MH1: «non creo en la frontera»; NEPAULSINGH: «non creo quen la frontera».

<sup>220</sup> MH1: «otra tan propia se falle»; NEPAULSINGH: «otro tan propio se falle».

<sup>221</sup> Imperial intende riferirsi all'atmosfera che si crea all'arrivo della Stella del Mattino.

<sup>222</sup> Che porta dal dio Amore. MH1 omette completamente questa strofa (vv. 64-70).

<sup>223</sup> MH1: «del vuestro gentil aseoo». DUTTON-CUENCA «Asseo: prestandia».

<sup>224</sup> RAE U 1992: «Distintivo o divisa que en lo antiguo tomaban arbitrariamente los caballeros armados».

## COMMENTO

Nella sua risposta Imperial non crea un dialogo intertestuale con i componimenti precedenti dunque, osserva Nepaulsingh, «es posible entender su poema sin referirse a los otros»<sup>225</sup>. Immediatamente balza all'occhio il ricorso a strofe composte da sette versi settenari<sup>226</sup>, nei quali il poeta ricorre alla strofa di *arte menor* –più agile rispetto a *arte mayor*- scegliendo, per l'allegorica presentazione degli strumenti della lotta, le *coplas mixtas* di sette versi. Osserva Casaldüero che questi versi:

[...] permiten a Imperial introducir un elemento –el único en el poema– que rebasando los recursos que el amor cortés le ofrece, alude, tácitamente como en las composiciones, al sentido oculto de la estrella, a su naturaleza prodigiosa y admirable. [...] la estrofa mixta de siete versos, once veces se repite; surge entonces el setenta y siete como producto del siete por once. El número que significa, de acuerdo con una tradición antigua y conocida, la perfección de lo acabado, aparece ennobleciendo, primero, las estrofas –los siete versos que las constituyen– y después, glorificando con su presencia doble la composición entera [...] <sup>227</sup>.

In questo modo Imperial eleva il componimento e, contemporaneamente, la donna amata, attribuendole la perfezione del numero sette. Il poeta divide il componimento in due parti, dove, secondo Nepaulsingh, le quattro strofe iniziali esprimono le ragioni del conflitto, mentre le restanti sette –numero che ricorre ancora una volta- descrivono come il protagonista intende prepararsi allo scontro. In questo modo si crea un forte ambiente climatico di ascendenza attraverso la ripetizione della parola «alto» in tre occasioni –il non utilizzarla nella terza strofa sarebbe intenzionale, poiché in questi versi si parla della possibilità di una caduta-, e l'uso di rime acute -«error», «loor», «enslaçé», «esmeré», «igualé», «desdezir», «morir», «foír», «amor» e «honor»-, in contrapposizione a quello anticlimatico della seconda parte: «Mientras el protagonista se viste de sus armas superiores, la posibilidad de ser vencido sigue disminuyendo, hasta que, el la última estrofa se admite abiertamente la superioridad de sus armas protectoras»<sup>228</sup>.

Casaldüero, invece, pur individuando le due parti, crea una cesura dopo le prime tre strofe: la prima di introduzione, e la seconda, di descrizione dell'armatura del poeta, della quale la donna è la più autentica parte, quasi a voler dire che la protezione più grande è il suo amore. Le opinioni sono simili e fondano sullo stesso principio ma, considerando che

---

<sup>225</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 31.

<sup>226</sup> Come si vedrà, solo nel componimento CB 521 Imperial farà ricorso a questa struttura.

<sup>227</sup> GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit. 139.

<sup>228</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 3.

è a partire dalla quarta strofa che il poeta segnala un cambio di interlocutore chiaro, passando da un «ellos» a un «vos», si riconosce come più calzante la suddivisione di Casaldüero. La dicotomia tra la terza e la seconda persona plurale viene osservata anche da Nepaulsingh che la definisce come un altro espediente poetico per elevare il tono della poesia e a questo, prosegue il critico, si aggiunge il contrasto «tú y yo» fino a quando, nelle ultime tre strofe, «el elemento [...] sigue fundiéndose hasta eliminar por completo el elemento “ellos”, y al final del poema, el elemento “yo”».

Garrigós Llorens parla per questo componimento di «un desafío alegórico en toda regla» che abbandona il piano poetico fatto di *topoi* per presentare una simbolica battaglia dinnanzi al dio Amore. Imperial fonde tre temi assai cari alla letteratura dell'epoca quali le armi, le lettere e gli amori. In questo modo il corpo della donna viene scomposto ed esaltato in ogni sua parte, e ciascun elemento si fa armatura del cavaliere: i capelli diventano la cotta; le braccia, una forte cintura; gli occhi, una potente lancia; l'atteggiamento, uno scudo inattaccabile; i denti, la bocca, il sorriso e la parola, una solida divisa; il corpo ed il volto, un elegante elmo con chimera; il naso, una freccia tagliente; l'atmosfera che si crea al suo arrivo, l'arco che conduce ad Amore; la prestantza, una divisa blasonata. Una metamorfosi della bellezza che, scrive Nepaulsingh, avviene all'interno dei confini delle convenzioni letterarie dell'amor cortese<sup>229</sup>.

Le descrizioni della donna, riassume Garrigós Llorens nella sua recente analisi, coincidono con l'ordine degli elementi del corpo descritti nella tradizione classica del «retrato de la dama» o «pintura de la dama»<sup>230</sup>. L'unione tra l'amante e l'amata trova un connubio perfetto negli epiteti che ne esaltano l'unione; così leggiamo «Estrella del norte», «amiga», «mi bien», «amada», «señora», «flor de las flores», «mi vida». In particolare la penultima era una formula riservata normalmente alla Vergine Maria, il che rientra perfettamente nella tradizione di Provenza e Italia Settentrionale, zone alle quali forse Imperial si riferisce con l'appellativo usato al verso 4. Ancora una volta Imperial difende la sua lode alla donna, sempre più cosciente che i contemporanei castigliani non siano pronti ad accogliere questo tipo di poesia.

---

<sup>229</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 32.

<sup>230</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., pp. 118-121.

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

*Questo decir compose Diego Martínez de Medina, in risposta a quest'altro decir di Messer Francisco Imperial, sia affermando sia ribattendo contro di lui su come egli aveva altre migliori e più belle armi che gli aveva donato l'Amore, con le quali lo intendeva sconfiggere e vincere.*

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

Poiché la gloria mundana  
 vi forza e avverte  
 che per la Stella Diana  
 accogliate così grande sollecito,  
 la battaglia vi è consentita,  
 almeno a prescindere dal rischio<sup>232</sup>,  
 affinché la vendetta ottenga  
 Venere di chi la ingiuria.

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

La vostra domanda ricevo  
 con cauzione e onorario<sup>233</sup>,  
 e successivamente vi avverto  
 che Venere e il suo lignaggio  
 mi concedano un mantello  
 di fiori di gentilezza,  
 con il quale farò prodezze,  
 così come resi gloria.

<sup>231</sup> Il poema si trova il MH1 ma l'ultima strofa del decir precedente corresponde alla quinta di questa risposta.

<sup>232</sup> DUTTON-CUENCA «siquiera a todo trançe: aunque sea sin límites». RAE U 1803: «A todo trançe: mod. adv. resueltamente, sin reparar en riesgo».

<sup>233</sup> Il lessico economico potrebbe spiegarsi come risposta a quello giuridico dei precenti componimenti, soprattutto 232 bis.



Non vos he por tan fuerte  
que non ayades pavor  
de padesçer cruelmente,  
20 viendo tan grant resplandor  
como Venus e Amor  
ponen en mí sobrevistas,  
por que de vos sus bienquistas  
non resçiban desonor.

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

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

De vuestra polida flecha  
yo non he pavor nin curo,  
pues de otra mejor fecha  
Venus me fizo seguro;  
45 e me dixo, yo te juro,

Non vi trattengo con tanta forza  
che non abbiate timore  
di soffrire crudelmente,  
vedendo così grande splendore  
come Venere e Amore  
mettono sulla mia armatura,  
perché da voi le loro benevolenze  
non ricevano disonore.

Lancia verde, assai affilata,  
dei suoi beni nobilitata  
mi danno con la quale, senza dubbio,  
la vostra cotta tanto lodata  
sarà tutta smagliata;  
e credete, signor Scortese,  
che tutti i vostri strumenti  
vi varranno poco o nulla.

Il mio scudo sia tutto  
di leggiadria imbattibile,  
quanto ha di oro verso il fango<sup>234</sup>  
è del vostro avvantaggiato,  
fortemente imbracciato  
con eleganza e galanteria  
della quale, per la sua nobiltà,  
merita assai grande stato.

Della vostra aggraziata freccia  
io non ho timore né preoccupazione,  
poiché di altra migliore data  
Venere mi rese sicuro;  
e mi disse, te lo giuro,

---

<sup>234</sup> Il verso potrebbe alludere ad un proverbio che recita «El poco hablar es oro y el mucho es lodo», riferendosi alle molte –e non adatte– parole utilizzate fino ad ora da Imperial per alludere alla donna amata.

que aquésta poco aduxo  
de lo lindo que debuxo  
en las que yo más apuro.

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

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

che questa poco conosco  
del bello che disegno  
nelle quali io maggiormente migliore.

Poiché Venere vi è avversa  
e di questo non sbaglia,  
così accondiscendente e volenterosa  
è quando in me adorna.  
Non dite che fiorisce  
in superlativo grado,  
a lodatela in modo misurato  
tanto quanto si conviene.

Di troppa lode  
non serve che la lodiate,  
piuttosto chiedere per ciò che è successo  
molto perdono avete necessità;  
e se questo non fate  
e volete insistere nel combattere,  
io non vi curo lasciare  
fino a che vi tirate indietro.

### COMMENTO

Ancora una volta interviene Diego Martínez de Medina per rispondere ad Imperial. Visti il contenuto e la struttura del *decir*, facilmente relazionabili al componimento precedente, in questo caso possiamo essere certi che la risposta gli fosse immediatamente successiva. Medina si colloca sullo stesso piano poetico del genovese, in un'opera composta, però, in ottave di *arte menor*. Casaldueiro individua tre parti nel poemetto: una iniziale, di introduzione, che occupa la prima ottava, un corpo, nelle cinque ottave seguenti, che ospita il vero contenuto dei versi, ed infine un'ultima sezione di conclusione.

Come avveniva nel 234, anche in questa occasione la prima parte serve come contestualizzazione della materia; qui si allude ancora una volta allo sbaglio di Imperial: «Pues la gloria mundana / vos fuerça e amonesta / que por Estrella Diana / tomedes tan

grant requesta, / la batalla vos es presta, / siquiera a todo trançe, / porque vengança alcança / Venus de quien la denuesta». Venere potrebbe offendersi per questo affronto; lo spagnolo e, per estensione, la Spagna non sono pronti ad accettare questo tipo di lodi, ritenute blasfeme, inadatte, pericolose.

Nella seconda parte, in perfetto dialogo con Imperial, l'autore abbandona l'allegorica rappresentazione della donna che si fa armatura proposta nel *decir* precedente e dunque, sottolinea Garrigós Llorens, «desaparecen las imágenes y los adjetivos embellecedores que veíamos en Imperial y aparecen en su lugar afirmaciones sobre el poder del amor»<sup>235</sup>. Il tema cardine in questo componimento non è più la bellezza della dama ma il potere dell'Amore e di Venere.

A partire dalla terza strofa il tono di Medina si fa più aspro, e il poeta si rivolge al genovese con durezza: dapprima lo definisce «don Descortés» (v. 30), e poi prosegue affermando che il suo scudo è assai migliore di quello di Imperial, più solido e forte<sup>236</sup>. In un crescendo offensivo, il poeta dice che fu la stessa Venere a dichiarargli con sicurezza che la Stella del Mattino non è così bella come dice il poeta rivale e, dunque, che è sicuro di vincere la battaglia alla quale si apprestano entrambi a partecipare: l'uno protetto da Amore e dalla dea, l'altro dalla donna amata<sup>237</sup>. Le ultime due strofe, infine, ribadiscono l'avversità di Venere nei confronti Imperial e contengono il consiglio di Martínez de Medina al poeta: essere più misurato nell'elogiare la dama e pentirsi con l'intenzione di non commettere più lo stesso sbaglio<sup>238</sup>.

---

<sup>235</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 124.

<sup>236</sup> «Mi escudo sea todo / de lindeza azerado; / quanto ha de oro a lodo / es del vuestro aventajado» (v. 35).

<sup>237</sup> «Venus me fizo seguro; / e me dixo, yo te juro, / que aquésta poco aduxo / de lo lindo que debuxo / en las que yo más apuro» (vv. 44-48).

<sup>238</sup> «Non digades que floresçe / en superlativo grado, / e loadla mesurado / tanto quanto pertenesçe» (vv. 53-56).

Anno 1409 c.

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

*Questo decir dicono che compose un giudice di Siviglia che chiamano Alfonso Vidal, il quale decir compose questi in qualità di giudice tra i citati Messer Francisco e Diego Martínez e, vista la contesa, diede sentenza in favore del citato Messer Francisco nel modo che qui si presenta.*

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

In un contenzioso che è in sospeso  
 dinnanzi a voi, il dio dell'amore,  
 io, il vostro servitore,  
 voglio essere luogotenente;  
 e sarò assai attento,  
 nonostante la mia poca scienza  
 nel dare in proposito la sentenza  
 contro il disobbedente.

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

L'assai alto Amore dice  
 che gli è di grande piacere  
 che sia suo delegato  
 per la domanda che feci  
 e, perché la verità protenda  
 a gusto del buon giudice,  
 che tutto si fa invano  
 se l'uno non rinuncia.

Fázenme su pedimiento  
 cada día tres vegadas  
 que aya por ençerradas  
 20 e faga ençerramiento

Mi facciano la loro richiesta  
 ogni giorno tre volte  
 che abbia per chiuse  
 e faccia avvolgimento

de razones con buen tiento.  
Non curedes de otro ruego,  
pongo plazo para luego  
sin ningunt detenimiento.

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

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

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

Por ende, al de Medina,

di motivazioni con buon sostegno.  
Non vi preoccupiate di altra suppica,  
pongo fine per dopo  
senza alcuna limitazione.

E considerato questo processo  
tutto bene dall'alto in basso,  
e letto verso dopo verso  
ciascuno quel che scrisse,  
fino a che fosse concluso  
dalle parti in un modo,  
e avendo soprattutto  
mia opinione, come è normale,

sentenzio che l'Imperial  
prevale per legge chiara,  
nella quale Venere dea  
non merita essere pari  
alla Stella superiore  
che Dio rese perfetta,  
la quale dico che fu data  
nel mondo attraverso *senhal*.

Senza dubbio della dea  
che dicono degli amori,  
secondo quanto dicono i saggi,  
ben ho chiaro che sia chiosa  
che mai ci fu tal cosa,  
salvo dicono gloria vana,  
più della Stella del Mattino  
visto è che è bella.

Per questo, a quello di Medina,

50	yo mando que se desdiga, e que a esta su amiga le faga saber aína que non meresçe ser dina tomar por ella reqüesta	io ordino che neghi, e che a questa sua amica le faccia sapere presto che non merita essere degna assumere per lei sollecito
55	..... -esta ..... -ina.	..... -esta ..... -ina <sup>239</sup> .

### COMMENTO

Sebbene Martínez de Medina, avendo al suo fianco anche Venere, fosse convinto di poter sconfiggere Imperial, la battaglia dinnanzi ad amore viene vinta dal genovese. Infatti il giudice Alfonso Vidal, incaricato ad esprimere la sentenza, protende per il poeta innamorato, in difesa dunque della sua lode amorosa. Nel *Cancionero de Baena* questo è l'unico intervento di Vidal, del quale, peraltro, non sono stati ritrovati altri versi in nessuna compilazione medievale. In realtà il decisivo intervento in una diatriba così articolata e delicata -ben nota a Vidal<sup>240</sup> e nella quale ci si riferiva ai gusti poetici della Castiglia dell'epoca- induce a pensare che l'autore fosse una personalità importante per l'epoca.

Il poema è costituito da sette strofe di otto versi ciascuna, e segue lo schema dei due precedenti *decires*; come suggerisce Casaldüero, può essere suddiviso in tre parti che formano una condanna giudiziale a tutti gli effetti: introduzione (prima e seconda strofa), preliminari del verdetto (terza e quarta) e sentenza finale (ultime tre strofe). Nella prima parte il poeta spiega il perché del suo intervento<sup>241</sup>, dicendo che parlerà a nome dell'Amore, così come questi gli ha indicato<sup>242</sup>. Nella seconda spiega le operazioni necessarie alla sentenza sottolineando il suo impegno al quale si è già accennato. La terza ed ultima parte, infine, contiene la chiave del ciclo poetico.

In particolare questa ultima, prosegue Casaldüero nella sua analisi, si costituisce di tre momenti, ognuno dei quali occupa autonomamente una strofa, a partire dalla quinta.

---

<sup>239</sup> L'errore del copista evidente, anche perché, come si vedrà, il componimento che segue non è introdotto da alcuna rubrica.

<sup>240</sup> «E visto este proçesso / todo bien de arriba ayuso, / e leído viesso a viesso/ cada uno lo que puso / fasta que fuera concluso» (vv. 25-29).

<sup>241</sup> «En un pleito que es pendiente / ante vos, el dios de amor, / yo, el vuestro servidor, / quiero ser lugarteniente; / [...] / para dar en él sentençia / contra el desobediente» (vv. 1-4 e 7-8)

<sup>242</sup> «El muy alto Amor dize / que le plaze muy de grado / que sea su delegado» (vv. 9-11).

In questa troviamo il giudizio in favore di Imperial<sup>243</sup> e le ragioni che hanno spinto il giudice a optare per questa soluzione. Nella sesta si segnala, invece, l'errore commesso da Martínez de Medina, e, nella settima, la pena che questi merita: negare quello che ha affermato. Vidal presenta la donna amata e lodata da Imperial come una stella, affermando che, oltre ad essere bella, è un *senhal* creato con amore da Dio per guidare gli uomini<sup>244</sup>. Dopo la lunga battaglia di Imperial, la donna angelicata viene finalmente accolta come evidente possibilità. Come osserva Casaldüero nella conclusione del suo studio, «Gracias [...] 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»<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> «fallo que el Emperial / aprueba por ley expresa / en que la Venus diessa / non meresçe ser igual / de la Estrella cabdal » (vv. 33-37).

<sup>244</sup> «La estrella cabdal / que Dios fizo esmerada, / la qual digo que fue dada / en el mundo por señal» (vv. 37-40).

<sup>245</sup> GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit. 145.

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

Ora sea turca o griega,  
 10 en quanto la pude ver  
 su desposición non niega  
 grandioso nombre tener,  
 que deve, sin dubda, seer  
 muger de alta naçion  
 15 puesta en grant tribulaçion,  
 despuesta de grant poder.

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

Grande serentia e mansuetudine,  
 bellezza e dolce aria,  
 onestà e senza abitudine  
 di cattiva gentilezza ed espressione,  
 dalle terre<sup>246</sup> dal Cairo  
 vidi portare al Re di Spagna,  
 con altezza assai particolare,  
 delicata e buona gentilezza.

Ora sia turca<sup>247</sup> o greca,  
 appena la riuscii a vedere  
 il suo atteggiamento non nasconde  
 un grandioso nome avere,  
 che deve, senza dubbio, essere<sup>248</sup>  
 donna di alta nazione  
 posta in grande tormento,  
 disposta di gran potere.

Sembrava il suo aspetto  
 dire: «Ah povera me, prigioniera!  
 È bene da qui in avanti  
 che in schiavitù viva.  
 Oh, Fortuna assai schiva!  
 Ah povera me! Perché nacqui?  
 Dimmi: perché ti meritai?  
 Perché mi fai che serva?

<sup>246</sup> Il termine si ritrova anche in CB 248: «de muy estraña partida» (v. 6).

<sup>247</sup> PN1: «tuerta»; NEPAULSINGH: «turca».

<sup>248</sup> PN1: «sser»; NEPAULSINGH: «sser».



25	Greçia mía, <i>cardiamo</i> , ¡Oh, <i>misenguil</i> Angelina! Dulçe tierra que tanto amo,  do nasce la sal rapina, ¿quién me partió tan aína 30 de ti e tu señorío, e me troxo al grant río do el sol nasce e se empina?»	Grecia mia, <i>cardiamo</i> <sup>249</sup> Oh, <i>misenguil</i> <sup>250</sup> Angelina! Dolce terra che tanto amo,  dove nasce il “sale rapina” <sup>251</sup> , chi mi allontanò così presto da te e dal tuo territorio, e mi portò al gran fiume dove il sole nasce e cade?»
----	---	---

### COMMENTO

Si tratta di un’opera che non viene preceduta da una rubrica, e per questo la sua paternità è stata oggetto di studi e analisi, fino a quando Erasmo Buceta, in un suo articolo dedicato,<sup>252</sup> non ne ha stabilito l’autoria. Come nei poemi dedicati alla Estrella Diana, anche in questa occasione Imperial esalta fin da subito la bellezza della dama<sup>253</sup> e la sua onestà <sup>254</sup>, seguendo il modello dei poeti stilnovisti, al quale rimane fedele anche nei versi successivi<sup>255</sup>. A differenza dei precedenti, in questa occasione l’autore sta fornendo degli elementi precisi sull’identità della donna, a partire dalla sua provenienza<sup>256</sup>, anche se a tal proposito la critica si è divisa tra chi, come Nepaulsingh, pensa ci possa essere un doppio significato dietro alla parola «Cayre» -utilizzato al posto di «Cairo», per garantire la rima con «ayre», «vejayre» e «donayre», ma anche inteso come «dinero ganado con la prostitución», in riferimento ad altri termini quali «costumbre» e «rapina»)-<sup>257</sup>, e chi, come Kahane e Lida de Malkiel, fanno riferimento al possibile soggiorno di Angelina nell’harem di Bayaceto, ma non riferiscono in nessuna occasione di questa altra accezione

---

<sup>249</sup> Imperial per indicare l’origine della donna utilizza il greco, in questo e nel verso successivo.

*Cardiamo*: mio amore.

<sup>250</sup> *Misenguil*: povera me.

<sup>251</sup> Riguardo all’interpretazione di questo verso si rimanda al commento.

<sup>252</sup> *El autor de la composición número 240 del Cancionero de Baena, según Argote de Molina*, in «Revista de Filología Española», XIII, 1926, pp. 376-377.

<sup>253</sup> «fermosura e dulce aire», v. 2.

<sup>254</sup> «onestad e sin costumbre», v. 3.

<sup>255</sup> «delicada e buen donaire», v. 8.

<sup>256</sup> «de las partidas del Caire» (v. 5).

<sup>257</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 35.

del termine, segnalando una «inexactitud» geografica da parte di Imperial<sup>258</sup>, impensabile secondo Nepaulsingh<sup>259</sup>.

L'identità della donna, comunque, non è del tutto nota al poeta, che però ne suggerisce la provenienza da una grande stirpe<sup>260</sup>. E la sua nobiltà passa anche attraverso i lamenti, durante i quali assume un tono enfatico ed arriva a porsi domande sul senso della propria vita<sup>261</sup> –caratteristica anche delle eroine classiche–, e mediante il ricorso a due parole greche che la donna introduce ai versi 25 e 26: «Grecia mía cardiamo / o mi senguil Angelina». A proposito di «cardiamo», nella loro edizione Ochoa e Pidal scrivono che «es una palabra griega [...] que equivale a ‘corazón mia’»<sup>262</sup>, e, osserva Tovar,

Cardiamo [...] es sin duda el griego moderno καρδιά μου. Evidentemente, el poeta italiano de Sevilla cogió la expresión al oído, pues de otro modo hubiera tenido reparos en hacer rimar καρδιά μου con –amo. [...] Doña Angelina [...] repetirá esta expresión quejumbrosa de: «¡mi corazón!», con el vulgar y nada culto καρδιά, que corresponde a una doncella que ha pasado por los campos de batalla de Bayaceto y Tamorlán<sup>263</sup>.

Interessante è l'interpretazione di Nepaulsingh che ha indicato, dietro a questa parola, la ricerca di una licenza poetica per garantire la rima e per dare, ancora una volta un doppio significato al termine; stando al documento pubblicato da Mercedes Gaibrois de Ballesteros, infatti, «cardos de rábano» era uno dei piatti preferiti da donna Angelina<sup>264</sup>; «cardiamo», concluda Nepaulsingh, può evidentemente essere l'unione di «cardos» ed «amo»<sup>265</sup>.

Per quanto riguarda, invece, la parola «senguil», Ochoa e Pidal affermano che in greco significa «centro, existencia, vida»<sup>266</sup>, mentre Tovar non offre interpretazione del verso<sup>267</sup>. Lida de Malkiel e Kahane, invece, a tal proposito scrivono:

Según el epitafio transmitido por Argote de Molina, era doña Angelina hija del Conde Juan y nieta del Rey de Hungría [...]. Como cayó en manos de Bayeceto antes de pasar a Angora a las de Tamerlán, quizá podría inferirse que su tierra fuese la región de Hungría más expuesta al ataque de los turcos, esto es la Transilvania [...] donde el elemento húngaro de la población, establecido para defender las fronteras, recibe por ello el nombre de ‘székely’ (sēkül), o sea ‘fronterizos’ [...]. La forma húngara ‘sēkül’ [...] sonaría aproximadamente

---

<sup>258</sup> KAHANE, LIDA DE MALKIEL, *Doña Angelina...*, cit., p. 94.

<sup>259</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 35.

<sup>260</sup> «su desposición non niega / grandioso nombre tener / que deve sin dubda, ser / muger de alta naçion» (vv. 12-14).

<sup>261</sup> «¡Ay de mí! ¿Por qué nascí?» (v. 22).

<sup>262</sup> *El Cancionero...*, cit., p. 669.

<sup>263</sup> Antonio TOVAR, *Un suspiro de doña Angelina de Grecia*, in «Correo Erudito», I, 1940, p. 328.

<sup>264</sup> GAIBROIS DE BALLESTEROS, *Noticias del viaje...*, cit., pp. 323-324.

<sup>265</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 36.

<sup>266</sup> *El Cancionero...*, cit., p. 669.

<sup>267</sup> TOVAR, *Un suspiro...*, cit., p. 328.

así [senguil] a oídos griegos, y ‘angelina’ en lugar de la forma usual ‘angélica’ o «angelical», podría ser un juego de palabras con el nombre de la dama, provocado o facilitado por la rima<sup>268</sup>.

Dunque, osserva Nepaulsingh, ancora una volta Imperial sembrerebbe giocare con le parole<sup>269</sup>.

Un altro riferimento alla provenienza della donna sembrerebbe essere contenuto ai versi 27-28 «dulçe tierra que tanto amo / do nasce la sal rapina». Ochoa e Pidal propongono che Imperial si riferisca al «campo sembrado de rábanos», interpretazione che accoglie il consenso di Kahane e Malkiel che affermano: «Pues esta ‘sal rapina’ no puede ser sino el condimento llamado en español ‘mostaza de los alemanes’, y muy popular en la Europa oriental, de Alemania a Rusia y de Lituania a Servia. Dicho condimento se prepara con la raíz del rábano rústicano o vagisco»<sup>270</sup>. Ma dal canto suo Nepaulsingh, in cerca del significato altro delle parole di Imperial, scrive che

*Sal* puede significar «gracia divina, angelina», como, por ejemplo, en el *Sacrificio de la misa* de Berceo (estrofa 218), donde es empleado con referencia a Jesucristo y su grey, o, fuera del contexto divino, puede referirse a Jesucristo y su grey, o, fuera del contexto divino, puede referirse a la gracia, agudeza o belleza; también puede ser una abreviatura de «salto», en la expresión «salto e rrapina», utilizada por el discípulo de Imperial Rruy Páez de Ribera: «debda e fuerça e salto e rrapina» (CB 288: 170). «Rapina» alude no solo a los rábanos, sino también a las violaciones. DCELC explica bajo «rapiña»: «tomado del latín RAPINA, derivado de RAPERERE, ‘arrebatar’, ‘raptar’, la ñ moderna se debe a influjo del verbo rapiñar, que se adoptó a los numerosos verbos en –iñar. Primera documentación: ‘rapina’, Berceo Milagros, 274b [...]»<sup>271</sup>.

Dunque con «sal rapina» Imperial non solo indicherebbe il condimento preferito da Angelina ed il luogo della sua origine, ma farebbe anche riferimento al fatto che probabilmente fu rubata e violentata.

Nell’ultima strofa la donna si lamenta di essere stata allontanata dalla sua terra - «Quién me partió tan aína / de ti e tu señorío» (vv. 29-30)- e prosegue il suo lamento facendo riferimento ad un «grant río» (v. 31). Si tratta di un verso che, ancora una volta, ha ricevuto molte interpretazioni. Lida de Malkiel e Kahane riflettono sul fatto che questo fiume, così chiaramente descritto come corso d’acqua orientale, non può essere il Guadalquivir, né un altro fiume della Spagna, ma, piuttosto, fa pensare all’Oxo (Amír Dariyá o Áb-i-Amú), il ‘Bianco’ che descrive Ruy González de Clavijo, nella *Embajada a*

---

<sup>268</sup> KAHANE, LIDA DE MALKIEL, *Doña Angelina...*, cit., pp. 95-96.

<sup>269</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 36.

<sup>270</sup> KAHANE, LIDA DE MALKIEL, *Doña Angelina...*, cit., pp. 93.

<sup>271</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 37.

*Tamorlán*<sup>272</sup>. Inoltre Nepaulsingh, che in questo componimento è alla continua ricerca di nuovi significati, osserva come «el nombre ‘Angelina’ debía de incitar pensamientos celestes en la mente de Imperial, y el hecho de que sus contemporáneos creyeran que el Oxo era uno de los ríos que corría del paraíso ejerció cierto influjo, sin duda, en la composición del verso “o me troxo al grant río”». Dunque, secondo Nepaulsingh,

Lida de Malkiel y Kahane entienden correctamente «el Oriente» donde el poema lee «do el sol nasce», y su interpretación en los últimos versos del poema se basa en el énfasis que proponen en la palabra «nasce». Sin embargo, se descubre otra interpretación si se pone más énfasis en «sol» que en «nasce», porque Imperial está jugando con la palabra «sal» que emplea en el verso 28: «do nasce la sal». Cuando se lee «do nasce la sal», se ve que el poeta quiere subrayar el calor, incluso el celo y el ardor sexual, más que el Oriente; de allí que se debe entender no sólo «en el Oxo oriental, celeste», sino particularmente «en el Guadalquivir, asoleado, apasionado y no tan celeste»<sup>273</sup>.

La complessità di questi pochi versi non si esaurisce ancora, e Imperial continua a lasciare spazio interpretativo fino all’ultimo verso: «do el sol nasce e se empina». Osserva Nepaulsingh che questa potrebbe essere la prima occorrenza del verbo nella lingua castigliana, ed è possibile che nella sua creazione abbiano influito catalano e castigliano. Nella ricchezza linguistica del poemetto, conclude il critico, non importa tanto la provenienza della parola, quanto piuttosto le connotazioni nautiche ed equine: «si se piensa en la carroza de Apolo, se puede imaginar que el sol se encabrita, y si se piensa en la relación entre el sol y el río, se puede imaginar que el sol suele levantar el vuelo»<sup>274</sup>. In questi versi non si osserva la diretta influenza di Dante, anche se è evidente che la ricerca di più profondi significati celati dietro a molte parole è frutto delle influenze delle letterature straniere e, come si osserva soprattutto all’inizio del componimento, del Dolce Stil Novo italiano. Inoltre nell’opera Imperial torna a parlare del tema di Fortuna e dei suoi capricci<sup>275</sup>, un argomento che crea un immediato legame tra questo componimento e quello successivo.

---

<sup>272</sup> KAHANE, LIDA DE MALKIEL, *Doña Angelina...*, cit., pp. 96.

<sup>273</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 37.

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>275</sup> «Oh, Ventura muy esquivá! / ¡Ay de mí! ¿Por qué nascí? / Dime: ¿qué te merescí? / ¿Por qué me fazes que sirva?» (vv. 21-24).

Anno 1409 c.

Cativa, muy triste e desaventurada,  
 nascida en planeta e siño menguado,  
 ¿cómo me tovo Fortuna guardado  
 dolor e amargura tan apresurada?  
 5 Seyendo de niña en bienes criada  
 e nunca faziendo mal nin error,  
 bivo cuitada en tanto dolor  
 que muerte me sería mejor allegada.

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

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

25 ¡Oh triste cativa! Airada Ventura  
 fue contra mí sin lo meresçer,

Prigioniera, assai triste e sventurata<sup>276</sup>,  
 nata in terra e segno avversi,  
 come ebbe per me Fortuna riservato  
 dolore e amarezza così profonda?  
 Essendo da bambina nei beni allevata  
 e mai commettendo male né errore,  
 vivo afflitta in tanto dolore  
 che morte mi sarebbe miglior alleata.

Si mosse Fortuna per farmi male  
 e mi portò al tempo che fossi sposata,  
 per il mio peccato, fortuna avversa,  
 con chi non sa il bene conoscere;  
 ..... –er  
 e conservai con quella bontà perfetta;  
 dovrei, per questo, io essere assai lodata  
 dove buon giudizio dovrebbe prevalere.

Nell'accusa non giaccio né colpa merito  
 a Dio né al mondo per cosa che ho fatto;  
 fino a oggi pretendo che sia diritto,  
 perché tale colpa e pena merito?  
 E per bellezza non mi decanto,  
 né è mia apparenza in più dimostrato,  
 e se il contrario mi fosse provato,  
 a pena di morte per quello mi offro.

Oh triste prigioniera! Irata Fortuna  
 fu contro di me senza che lo meritassi,

<sup>276</sup> PNI: «Atiua»; NEPAULSINGH: «Cativa». Nel codice e in NEPAULSINGH manca la “e” che DUTTON-CUENCA inseriscono.

	por me fazer bevir en poder	per farmi vivere in potere
	de quien nunca sopo conosçer mesura;	di chi mai seppe conoscere misura;
	e bivo por ello en tan grant tristura	e vivo per quello in così grande tristezza
30	sin yo tener culpa nin meresçimiento.	senza io avere colpa né merito.
	Mesquina, por mengua de buen casamiento	Meschina, per mancanza di un buon matrimonio
	só e seré jamás en quexura.	sono e sarò sempre in lamento.
	Mi vida será jamás amargosa	La mia vita sarà sempre amara
	por verme sin culpa en culpa culpada,	per vedermi senza colpa nella colpa colpevole,
35	e non me valer justiçia guisada,	e non mi vale la giustizia conveniente,
	nin buena razón que sea fermosa,	né una buona ragione che sia bella,
	ante, cuitada, en boz temerosa,	dinnanzi, afflitta, in voce timorosa,
	só cada día a muerte venida,	sono ogni giorno a morte giunta,
	ençima de lenguas o só mal traída,	oltre a lingue o sono mal condotta,
40	por que mi vida será dolorosa.	perché la mia vita sarà dolorosa.

### COMMENTO

Il componimento non presenta la rubrica di Juan Alfonso, ma la sua paternità è ormai riconosciuta dalla maggior parte della critica, anche per l'evidente relazione che questi versi mantengono con i precedenti; una relazione che ci permette di considerare come protagonista della poesia la stessa Angelina de Grecia che, in questa occasione, diviene l'assoluta protagonista *sin nomen*. Se nel 240, infatti, Imperial dà voce alla donna solo dopo una sua introduzione, in queste cinque strofe la figura femminile diventa l'unica narratrice. Osserva Nepaulsingh che «el poeta está dramatizando la vida de una persona, haciéndola alcanzar niveles teológicos abstractos»<sup>277</sup>. E in effetti non sarà questa l'unica occasione in cui Imperial teatralizza la sua opera, ma sarà questa la sola nella quale l'io lirico non entrerà mai all'interno della narrazione.

Nel suo importante studio, Clarke evidenzia che Imperial è ricorso ad elementi provenienti dalla lirica galiziano-portoghese, come nei riferimenti astrologici («Nasçida en planeta e siño menguado», v. 2), l'insistenza nel ruolo della Fortuna («cómo me tovo Fortuna guardado», v. 3; «Movióse Ventura por mal me fazer», v. 9; «ventura

<sup>277</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 39.

menguada», v. 11; «Airada Ventura», v. 25 ), la preoccupazione per la morale («E nunca faziendo mal nin error», v. 6), la sfiducia nel trionfo della giustizia e della ragione («non me valer justiçia guisada, / nin buena razón que sea fermosa» vv. 35-36) o la coscienza della morte («que muerte me sería mejor allegada», v. 8; «só cada día a muerte venida», v. 38)<sup>278</sup>. E se da un lato, come afferma Clarke, ritroviamo la forma tradizionale del lamento d'amore, dall'altro si osserva anche la presenza del tema della «mujer malcasada» che, sostiene Pilar Lorenzo in uno studio sull'argomento, sembra trovare in «Cativa, muy triste desaventurada» di Imperial la prima traccia della poesia castigliana:

La mayor de las «canciones de malmaridada» son textos anónimos (aunque de probable autoría masculina) [...] El lector se encuentra, por tanto, ante una «feminidad textual», utilizada por unos hombres que sentían placer en describir a mujeres infelices probablemente «para realzar sus cualidades viriles», para manifestar los conflictos que encerraban las prácticas matrimoniales sobre las que se asentaba el orden feudal<sup>279</sup>.

In effetti la donna è afflitta anche perché si vide obbligata a sposarsi «con quien non sabe el bien conosçer» (v. 12), in un atteggiamento quasi di disperazione nel quale, in una completa simbiosi tra l'io lirico maschile –pensante- e quello femminile –parlante-, Clarke sostiene che Imperial si sentirebbe coinvolto. Di opinione opposta è, invece Nepaulsingh, che a tal proposito scrive che «le interesa más al poeta demostrar que la protagonista es un testimonio vivo e irrefutable de su filosofía que expresar su simpatía por la aflicción que ella está sufriendo»<sup>280</sup>.

In questa stessa strofa troviamo un riferimento al peccato che avrebbe commesso la donna («por mi pecado, ventura menguada» v. 11) verso con il quale, secondo Nepaulsingh, Imperial starebbe alludendo ad un peccato carnale che, dunque, farebbe pensare alla presenza di donna Angelina in un harem: «está aludiendo al pecado carnal y que por tanto podría relacionarse con la supuesta estancia de Angelina en un harén». Le parole «pecado» (v. 11), «carga» (v. 17), «culpa» (vv. 18, 20, 30 y 34) e «pena» (v. 20) rimandano immediatamente al mondo della religione che, dice chiaramente la donna nella terza strofa, non è responsabile dei comportamenti di Fortuna. A proposito della parola «culpa», si osserva un'evidente e retorica ripetizione che si intensificherà nell'ultima

---

<sup>278</sup> Dorothy CLARKE, *Cancionero de Baena No. 237: 'Cativa muy triste'*, in «Modern Language Notes», LXXVI, 1961, pp. 179-199.

<sup>279</sup> Pilar LORENZO GRADÍN, «La canción de la malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto», in *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam"* (Actas del Congreso Internacional "Lyra mínima oral III", Sevilla, 26-28, noviembre de 2001), Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), Sevilla, Univ. de Sevilla, 2004, pp. 189-208, in particolare p. 190.

<sup>280</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 42.

strofa, ed in particolare nel secondo verso: «por mí sin culpa, en culpa culpada» (v. 34). Imperial, dunque, sottolinea la disperazione della donna, ingiustamente accusata.

Nel suo insieme, le due strofe iniziali dell'opera disegnano la vita della protagonista nella sua evoluzione –o, per meglio dire, nella sua involuzione- temporale, dalla sua nascita («nascida», v. 2), alla fanciullezza («niña», v. 5), fino all'età adulta («casada», v. 10). Il poeta –e, attraverso di lui, la donna- è cosciente del «tempo» (v. 10) e della sua fugacità, che emerge tutta nei pochi versi che si rivolgono, nella morfologia dei verbi, al passato («nascida en planeta», v. 2), al presente («bivo cuitada», v. 7) ed al futuro («muerte me sería», v. 8), in una visione completa dei momenti della vita che emergono compatti già nella prima strofa. La seconda ottava, purtroppo, si presenta mutila di un verso ma, ancora una volta, possiamo leggere il motivo di Fortuna e della sua instabilità, che si ripresenterà, ancora più forte, nella quarta. Oltre alla questione del tempo, Nepaulsingh evidenzia un problema filosofico: chi ha la colpa di questa situazione? Se nella terza strofa, l'io lirico femminile si domanda ancora, come già faceva in «Grant sonsiego e mansedumbre», il perché di questo capovolgimento di Fortuna («por qué tal culpa e pena meresco», v. 20), nelle ultime due si propone una soluzione. Secondo il critico, «el poema consiste, pues, en un argumento filosófico en tres partes, pero mantiene, a pesar de la lógica seca del argumento, una intensidad lírica»<sup>281</sup>.

Oltre a questa interpretazione filosofica, Nepaulsingh ne propone una seconda di tipo teologico che però solo il lettore più attento può individuare: nell'ultimo verso della terza strofa la protagonista ammette che, qualora la sua colpevolezza venisse dimostrata, accetterebbe anche il castigo della morte («e si lo contrario me fuer provado / a pena de muerte por ello me ofresco» vv. 23-24). E questo concetto, come dice Nepaulsingh, «concuerta con el principio teológico de que la recompensa del pecado, incluso el pecado carnal desde luego, es la muerte»<sup>282</sup>. Nella prima strofa la dama diceva che, in ogni caso, la morte non sarebbe un castigo, ma un sollievo («que muerte me sería mejor allegada» v. 8), e nell'ultima riprende lo stesso concetto dicendo che per le la vita è qualcosa di negativo («en boz temerosa / so cada día a muerte venida» vv. 37-38; «porque mi vida será dolorosa» v. 40). Nepaulsingh segnala un parallelismo tra questo ultimo verso e «por que tal culpa e pena meresco» (v. 20), sostenendo che in entrambi Imperial cerca di nasconde questo significato teológico, ed afferma che la presenza del tema, a metà e in conclusione della poesia, non può essere una coincidenza, ma piuttosto in questo modo

---

<sup>281</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 39.

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 40.



Imperial quiere señalar que la verdad es asequible no en la corteza y al lector superficial, sino en el núcleo y al lector sutil. El lector u oyente superficial entenderá del verso 20 que el individuo es responsable de sus pecados y que merece el castigo que recibe [...]; pero el lector y oyente sutil entenderá que aun la persona más bella y perfecta no está libre de castigos injustos. [...] El lector u oyente superficial entenderá del verso 40 que la muerte, en cuanto castigo justo por el pecado, amenaza cada día al individuo [...]; pero el lector u oyente sutil se dará cuenta de que el individuo invoca a la muerte cada día porque la vida corrompida de injusticias sería inaguantable. Bajo el velo superficial yace escondido un concepto teológico de ortodoxia dudosa<sup>283</sup>.

Ancora una volta, dunque, ci troviamo dinnanzi ad un componimento apparentemente semplice e che presenta temi ricorrenti quali Fortuna e *tempus fugit*, che in realtà nascondono una complessità poetica rilevante, che eleva l'opera di Imperial.

---

<sup>283</sup> *Ibidem*.

Anno 1409 c.

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

*Questo decir compose il citato Messer Francisco Imperial per amore e lodi di una donna che chiamarono [...] e altri dicono che lo compose alla citata Estrella Diana, e ancora altri che lo compose a Isabel González, concubina del conte di Niebla, don Juan Alfonso.*

<p>El dios de amor, el su alto imperio, la su alta corte e magnifiçençia, otrosí Apolo con su ministerio, con toda su fuerça e grant influençia, 5 amos bien juntos en conveniençia con los elementos, les dó que les queden atantos loores quantos dar pueden la gran Discreçión e junta Prudençia.</p>	<p>Il<sup>284</sup> dio di amore, il suo alto impero, la sua alta corte e magnificenza, cosí come Apollo<sup>285</sup> con il suo ministero, con tutta la sua forza e grande influenza, entrambi d'accordo nell'unione con gli elementi, concedo loro che gli rimangano così tante lodi quante dare possano la grande Discrezione e insieme Prudenza.</p>
<p>Pues que, reinante en constelaçión 10 e influyendo con faz graçiosa e muy alegre su dispusiçión, non gesto escuro nin en sí sañosa, assí ordenaron a la espeçiosa, linda, graçiosa, muy noble, gentil, 15 la luz angélica e muy doñeguil en exçelencia e muy linda, fermosa.</p>	<p>Poiché, regnante in costellazione e influendo con volto grazioso e assai allegra la sua disposizione, non gesto oscuro né in sé crudele, così ordinarono alla immensa, delicata, graziosa, assai nobile, gentile, la luce angelica e e assai signorile in eccellenza e assai delicata, bella.</p>
<p>Por la presençia de la qual beldat, estrellas luçíferas muy esforçadas peresçen su luz e su claridat,</p>	<p>Per la presenza della quale beltà, stelle portatrici di luce assai valorose perdono la loro luce e il loro chiarore,</p>

<sup>284</sup> PN1: «El»; NEPAULSINGH: «Al».

<sup>285</sup> Apollo era, dopo Zeus, il dio più potente, e rappresentava la bellezza. L'invocazione ad Apollo è un altro evidente *topos* di eco classica.

<p>20    así oscureçen e son escriptsadas.  Por esta tan linda ya son declinadas  la graçia e donaire de la grant Diana,  e la noble señor e alta troyana,  las muy fermosas e muy esmeradas.</p> <p>25    ¡Oh, tú, poetría e gaya çiençia!  ¡Oh, dezir rímico ingenioso!  ¡Oh, tú, rectórica e pulcra ’loquençia  e suavidad en gesto graçioso!  ¡Oh, ayuntamiento compendioso!</p> <p>30    pues que vos plogo reinar en aquésta,  assí, a Dios graçias, con fe manifiesta,  rindo por ende al Miraculoso.</p>	<p>così si oscurano e sono eclissate.  Da questa assai bella già sono offuscate  la grazia e gentilezza della grande Diana,  e la nobile signora e alta troiana,  le assai belle e assai perfette.</p> <p>Oh, tu, poesia e gaia scienza!  Oh, <i>decir</i> rimico ingegnoso!  Oh, tu, retorica e bella eloquenza  e soavità e gesto grazioso!  Oh, congiunzioni compendiose!  quindi vi piaccia regnare in questa  così, grazie a Dio, con la fede manifesta,  ringrazio per questo al Miraculoso.</p>
--	--

#### COMMENTO

Riguardo alla data di composizione di questo e del successivo componimento non vi è alcuna certezza, in quanto non ci sono elementi storici di riferimento che ne aiutino la collocazione. Scrive Nepaulsingh che entrambi «fueron escritos después de los poemas a Angelina de Grecia, porque Imperial alude a Estrella Diana, Angelina de Grecia e Isabel Gonçalez en el orden en que escribió de ellas»<sup>286</sup>. Nella rubrica Baena non ci dice a chi Imperial indirizzò realmente il suo componimento, al cui interno non si allude a nessuna donna in particolare. Juan Alfonso cita sia la Estrella Diana, sia Isabel González, dunque potremmo facilmente pensare che il primo nome, mancante, potesse essere quello di Angelina de Grecia. Ma l'incertezza ha dato origine a molti ragionamenti.

In effetti, osserva Nepaulsingh, il nome di Angelina de Grecia non compare mai nelle parole –mancanti nei primi due casi- di Juan Alfonso de Baena e, a tal proposito, lo studioso avanza tre ipotesi: «a) que conocía el nombre y pensaba incluirlo más tarde, después de verificar los datos; b) que lo omitió diplomáticamente; c) que no conoció el nombre, y esto debe explicar, en parte desde luego, el que los poemas sobre ella, VII (240) y VII (237), no lleven rúbricas»<sup>287</sup>. Se la prima e la seconda ipotesi non trovano elementi

<sup>286</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. XVII.

<sup>287</sup> *Ivi*, p. 48.

di chiara infondatezza, la terza appare poco plausibile, poiché in realtà all'interno del componimento 240 compare il nome di Angelina (v. 26). Casaldüero, invece, avanza una interessante interpretazione nella quale sostiene che il poema fosse indirizzato alla Estrella Diana, poiché in questo, così come nei precedenti del ciclo, Imperial torna a riferirsi alla grandezza della sua amata ed al suo carattere prodigioso:

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 [...] un poema —el 238 del mismo cancionero— que el compilador 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 grandezza 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 ingenioso! ¡O tú rectórica e pulcra loquençia / e suavidad en gesto gragioso!”<sup>288</sup>.

Inoltre in questo modo l'idea del critico -che metteva in stretta relazione la Estrella Diana e la Retorica- troverebbe maggiore fondamento. In realtà una possibile chiave per l'identificazione della donna si trova nelle parole di Imperial, all'interno della terza strofa, dove è possibile identificarla con Isabel González. Il poeta, infatti, cita la Estrella Diana («grant Diana» v. 22) e, subito dopo, la «noble señor e alta troyana» (v. 23) che, con ogni probabilità, fa riferimento ad Angelina de Grecia. E la bellezza di questa terza dama è ancora maggiore, tanto da eclissare la perfezione ampiamente lodata, che caratterizzava le prime due donne.

Osserva Nepaulsingh che il tema del poema è la realizzazione di un miracolo, tema che si palesa nell'ultimo verso («rindo por ende al Miraculoso» v. 32): il protagonista ringrazia Dio («assí, a Dios gracias, con fe manifiesta», v. 31) e dice che darà ad Amore e ad Apollo tutti gli onori che possano concedergli Prudenza e Discrezione («atantos loores quantos dar pueden / la gran Discreçión e junta Prudençia» vv. 7-8), poiché insieme hanno generato una donna così bella che è in grado di superare, come si è detto, le bellezze delle più alte («Por la presençia de la qual beldat, / estrellas luçíferas muy esforçadas / peresçen su luz e su claridat, / assí oscureçen e son escriptsadas» vv. 17-20). Ma la vera natura del miracolo è celata dietro alla voce narrante che si esprime in prima persona e che entra in dialogo con le divinità. A tal proposito, scrive Nepaulsingh:

La voz narrativa no pertenece al poeta, pues sólo un dios más poderoso que Apolo y el dios de Amor podría negociar concesiones a estos. [...] Esta voz se rinde sólo a Dios, no a otros

---

<sup>288</sup> GIMENO CASALDUERO, *Francisco Imperial...*, cit., p. 145.

dioses, y que está muy cerca de Prudencia. Imperial alude únicamente a Fortuna en este contexto. [...] La naturaleza del milagro es, por lo tanto, que la diosa Fortuna ha permitido que existiera una criatura tan hermosa<sup>289</sup>.

Come si è visto in precedenza, già nei versi iniziali del suo primo componimento Imperial dichiarava che Fortuna si arrende solo dinnanzi a Dio («No ay braço tan luengo que pueda / alcançar tan alto, nin mano bastable / a tirar el clavo por que ande la rueda, / sinon Él que la fizo, que no es palpable» vv. 1-4), mentre nel *Decir a Juan II*, come vedremo, dirà che Prudenza è la «donzella» più vicina a Fortuna («e vos, la Prudencia, en mi çirculaçión, / más lugar avedes que donzella aya» vv. 373-374).

Si tratterebbe dunque di una Fortuna che riconosce la bellezza della donna, e ne sostiene anche le abilità poetiche. Infatti, segnala ancora Nepalusingh nella sua analisi, «el milagro, que es el tema del poema, concuerda con los recursos técnicos del poema» e, aggiungiamo, con il sostegno che la capricciosa Fortuna sembra garantire alla donna:

El poema, como la dama cuyas alabanzas ensalza, contiene pulcritud oratoria («pulcra loquencia»), yuxtaposiciones compendiosas («ayuntamiento compendioso») y rimas ingeniosas («rrítmico ingenioso»). Se consigue la deseada «pulcra loquencia» mediante el uso de hipébaton y de palabras cultas, que prestan un tono y estilo elevados que corresponden al habla de una diosa. La enumeración acumulativa es el recuerdo que produce un «ayuntamiento compendioso» en el nivel literario, conforme al «ayuntamiento» de los dioses, los elementos y las doncellas. La rima ingeniosa aludida es un tipo de hipébaton o reordenamiento de los versos de cada estrofa, en conformidad con la idea de que los dioses y todos los elementos reordenaron todos sus atributos para crear la belleza («assý ordenaron a la espeçiosa»); la belleza de cada estrofa consiste en parte en que puede ser trabucada de manera que todos los versos que riman queden reunidos en una especie de «ayuntamiento», que no falsea, sino con frecuencia aclara el sentido<sup>290</sup>.

La bellezza del dio di Amore e la saggezza poetica di Apollo. Queste le caratteristiche di Isabel González, che hanno portato Imperial a dedicarle un'opera nella quale, a parlare, è la Fortuna stessa.

---

<sup>289</sup> *Ivi*, pp. 46-48.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

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

*Questo decir compose il citato Messer Francisco Imperial per amore e lodi della citata Isabel González, concubina del conte don Juan Alfonso, per quanto ella gli eueva chiesto pregando che la andasse a vedere al monastero di San Clemente, ed egli non osava andare poiché era assai adornata e graziosa donna.*

Embiastes mandar que vos ver quisiesse, dueña loçana, onesta e garrida.	Ordinasti imperante che vedervi volessi, donna bella, onesta e galante.
Por mi fe vos juro que lo yo fiziesse tan de talante como amo la vida.	Sulla mia fede vi giuro che io lo avrei fatto così di buon grado come amo la vita.
5 Mas temo, señora, que la mi ida seríe grant cadena para me ligar e, desque vos viesse e oyesse fablar, después non sería en mí la partida.	Ma temo, signora, che la mia venuta sarebbe grande catena che mi legasse e, non appena vi vedessi o sentissi parlare, dopo non sarebbe in me la possibilità di partire.
10 Pero bien me plaze si me embiades firmado e sellado el vuestro seguro, que en cárçel de amor non me pongades nin me aprisionedes en su alto muro, e que en él se contenga: «Prometo e juro a dios de amor de vos non ferir,	Ma davvero mi fa piacere se mi inviare firmato e timbrato la vostra garanzia, che in carcere di amore non mi mettiate né mi inprigioniate nel suo alto muro, e che in lui si contenga <sup>291</sup> : «Prometto e giuro al dio di Amore di non ferirvi,

<sup>291</sup> PN1: «se contenta»; NEPAULSINGH: «se contenda». Nepaulsingh, compilando la sua trascrizione, scrive: «El copista debió de entender el común «contenta», «contender», del latín «contenderé», que significa «pelear», «disputar», «discutir». Se puede reconstruir la oración así: «E que el dios de Amor se contenda consigo en este alto muro o cárcel, le prometo e juro a él de vos no ferir». El resto de la estrofa, que promete curar las heridas de amor debe luchar consigo mismo. La herida sería, pues, muy parecida a la lanza de Aquiles» (NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 50). Stando all'interpretazione del critico, colui che promette non ferire con l'amore è il conte, quando in realtà è questi che chiede alla dama che gli scriva la promessa di non ferirlo.

15 e, si vos firiere, de vos bien guarir  
con obras de amor e corazón puro».

E con vos me dedes a Venus deessa  
por aseguradora, e ambas juredes  
que vuestro seguro e jura e promessa  
20 bien e lealmente que lo compliredes.  
Si esto, señora, fazer non podedes,  
la ida sería a mí peligrosa  
e no sé pensar en el mundo cosa  
que me asegure ir ver qué queredes.

25 E fago razón pedir segurança  
del vuestro amorosso dezir e semblante,  
porque el semblante me dizen que es lança  
e el vuestro dezir polido diamante.  
Por esso, señora, si vos pido ante  
30 atanto seguro para vos ir ver,  
devedes lo dar e, si non puede ser,  
en señal d'él me dat vuestro guante.

e, se vi ferissi, di guarirvi davvero  
con opere di amore e cuore puro».

E con voi mi diate a Venere dea  
per protettrice, ed entrambe giuriate  
che la vostra garanzia sia giurata e garantita  
davvero e che lealmente lo compirete.  
Se questo, signora, fare non potete,  
la venuta sarebbe per me pericolosa  
e non oso pensare nel mondo cosa  
che mi permetta di andar a vedere ciò che volete.

Ed ho ragione nel chiedere rassicurazione  
del vostro amoroso dire e aspetto,  
perché l'aspetto mi dicono che è lancia  
e del vostro dire aggraziato diamante.  
Per questo, signora, vi chiedo prima  
così tanta<sup>292</sup> garanzia per andarvi a vedere,  
dovete concederla e, se non può essere,  
come segno di questa datemi il vostro guanto.

### COMMENTO

Ancora una volta la breve poesia è contestualizzabile solo grazie alla rubrica che però non risulta del tutto chiarificatrice. Non è del tutto evidente, infatti, se il ruolo di Imperial è quello dell'interprete dei pensieri tormentati e cortesi del conte di Niebla, o se invece è il genovese stesso a combattere contro Amore, lottando contro l'ordine di Isabel González di andarla a vedere perché timoroso di innamorarsene perdutamente. E probabilmente questa confusione sta alla base della datazione che Dutton-Cuenca fanno del componimento, facendolo risalire al 1396, anno della morte del conte. Certo è che il genovese, ancora una volta, nel descrivere la donna non si riferisce solo al suo aspetto, ma anche alla sua arte retorica («Mas temo, señora, que la mi ida /seríe grant cadena para

---

<sup>292</sup> PN1: «antanto»; NEPAULSINGH: «atanto».

me ligar / e, desque vos viesse e oyesse fablar, / después non sería en mí la partida» vv. 5-8).

Nella prima strofa l'io narrante dichiara la sua intenzione nel voler andare a rendere omaggio alla donna facendole visita, pur non nascondendo il timore di essere incatenato per il troppo amore che la vista e l'ascolto potrebbero implicare. E nella seconda ottava accetta di andare dalla dama, a patto che questa gli invii, scritta, la promessa di non ferirlo e, nel caso in cui fosse necessario, di corrispondere il sentimento. In questo modo Imperial introduce nuovamente l'elemento cortese della ferita d'amore («E que en él se contenga: “Prometo e juro / a dios de Amor de vos non ferir / e, si vos firiere, de vos bien guarir / con obras de amor e corazón puro”»), vv. 13-16). In effetti durante tutto il *decir* si ripropongono gli elementi caratteristici del genere: l'amore come catena («serie grant cadena para me ligar», v. 6), l'amore come prigioniero («que en cárçel de amor non me pongades», v. 11) e, nella conclusione dell'opera, il riferimento al servizio feudale («en señal d'él me dat vuestro guante» v. 32). A tal proposito scrive Nepaulsingh:

Mientras declara que no quiere entrar en el servicio de la dama, está pidiendo simultáneamente una señal y un contrato sellado, jurado delante de los dioses de Amor, que forman parte de la ceremonia en que cualquier amante cortés debe participar para entrar en el servicio de una dama<sup>293</sup>.

Interessante è l'interpretazione di Whetnall, secondo la quale quello del conte è un *amor de lonh*<sup>294</sup>; ma in realtà ciò non toglie che fosse quello di Imperial un *amor de lonh* e che fosse il genovese, estimatore dell'arte retorica, della *poetría* e *gaya çiençia*, ad essersi innamorato della poetessa, la cui fama doveva essere assai grande.

---

<sup>293</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 50.

<sup>294</sup> WHETNALL, *Isabel González...*, cit., p. 63.



*Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que deçían [ ], la qual era muy fermosa muger; era muy sabia e bien razonada e sabía de todos lenguajes. Fablavan él e ella en sus amores.*

*Questo decir compose il citato Messer Francisco Imperial per amore e lodi di una donna che dicevano [ ], la quale era assi bella donna; era assai saggia e ben ragionevole e sapeva di ogni linguaggio. Parlavano quegli e quella nei loro amori.*

<p>Por Guadalquivir arribando vi andar en la ribera, con un gabilán caçando, una donzella señera; 5 luego conosçí que era de muy estraña partida, segund venía vestida en semblante e en manera.</p>	<p>Lungo il Guadalquivir arrivando vidi passeggiare lungo la sponda, con uno sparviero cacciando, una donzella solitaria; poi riconobbi che era di assai esotica terra, per come veninva vestita in aspetto e modi.</p>
<p>De un fino xamete gris 10 traía una opalanda, enferrada en çendal vis, de juncos una guirlanda; non traía esperavanda,</p>	<p>Di fine tela di seta<sup>295</sup> grigia portava con sé un saio<sup>296</sup>, coperta in una seta scura<sup>297</sup>, di giunchi una ghirlanda; non portava sottogola<sup>298</sup>,</p>

<sup>295</sup> VIT B 1609: «Drappo di lana fina di levante»; RAE U 1803: «Especie de tela que se usaba en lo antiguo, cuya calidad se ignora».

<sup>296</sup> SOB B 1705: «Un genero de sayo».

<sup>297</sup> Nel suo *Dictionnaire Provençal-Français*, S. J. HONNRAT spiega che «bis» è un aggettivo provenzale che significa «moreno» (t. I, p. 279).

<sup>298</sup> Il termine sembra essere un *unicum*. Spiega Nepaulsingh che in latino «spira» era una corda per legare il sombrero sotto la barba, cioè quello che ancora oggi in spagnolo si definisce «banda». «Esperabanda» poteva forse essere una sciarpa che manteneva il sombrero, come si può vedere in diversi quadri medievali, ma, aggiunge il critico, potrebbe alludere anche alla *mantilla* sivigliana (NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 52).

axuraicas nin çarçillos,  
15 nin mangas a bocadillos,  
nin trayé camisa randa.

Sobre la hopa traía  
çinto un junco por çinta,  
e sin continente venía  
20 muy a paso e con cordura;  
pensé que serié mesura  
yo a ella me apear,  
mas ella por me estorvar  
movió más el andadura.

25 E luego que me llegué,  
puse en tierra la rodilla,  
pero ante que yo fablé  
demudose en amarilla;  
non a guisa de Sevilla,  
30 la su guirlanda quitóse  
omilmente e omillóse,  
segunt qu'el menor se omilla.

«Señora, Dios vos mantenga  
-le dixé- e vos dé vida,  
35 maguer a mí non convenga  
la vuestra cortés movida.

cerchi<sup>299</sup> né orecchini<sup>300</sup>,  
né maniche corte<sup>301</sup>,  
né aveva<sup>302</sup> camicia con ricamo.

Sopra l'abito<sup>303</sup> portava  
cinto un giunco come cintura,  
e senza morigeratezza veniva  
assai veloce e con fermezza;  
pensai che sarebbe stato utile  
io a quella avvicinarmi,  
ma quella per frastornarmi  
accelerò ancora di più il passo.

E poi che mi avvicinai,  
appoggiai a terra il ginocchio,  
ma prima che parlai  
divenne gialla<sup>304</sup>;  
non a mo' di Siviglia,  
la sua ghirlanda si tolse  
umilmente e si umiliò,  
così come il minore si umilia.

«Signora, Dio vi protegga  
-le dissi- e vi dia vita,  
sebbene a me non convenga  
il vostro cortese movimento.

<sup>299</sup> «Ajorca, del hispanoárabe *šurka* [...]. Nebrija y demás autores arcaicos esciben el vocabolo áraba con x, comp. port. (a)xorca [...]. Según Dozy la forma *axuayca* del *Canc. de Baena* estaría por *axurayca*, diminutivo árabe de *axorca*. Quizá la falta de -r- sea debida a una mera errata» (*DCELC*, t. I, p. 71, *apud* NEPAULSINGH, *Micer...*, *cit.*, p. 52).

<sup>300</sup> SOB B 1705: «Pendans d'oreille».

<sup>301</sup> «Abertura hecha por adorno en el vestido» (*Diccionario Histórico de la Lengua Española*, Madrid, 1933, *apud* NEPAULSINGH, *Micer...*, *cit.*, p. 52).

<sup>302</sup> Potrebbe trattarsi di un errore del copista per «traía», già presente al v. 10 ed al successivo v. 17.

<sup>303</sup> «vestidura talar [*sic*] a modo de túnica o sotana cerrada', palabra propia de los tres romances hispánicos, de origen incierto; parece haber relación con hopalanda y con loba, que designan vestiduras semejantes» Cfr. NEPAULSINGH, *Micer...*, *cit.*, p. 53.

<sup>304</sup> PN1: «amarillo»; NEPAULSINGH: «amarilla».

Por merçet, estad erguida  
e tornat vuestra guirlanda,  
e si vuestra merçed manda,  
40 fazeme onra devida».

«Vous eres lo bien venus  
e lo ben trobes ben seri».  
«Tan onor m'aveu fet vous  
que jo me jorry d'espri,  
45 e m'esjorry de vous dyri:  
se je ne vous honory oy  
descortes m'en tenroy,  
que me visti mante et piri.

Señora, yo non meresco  
50 atán grant onra aver,  
todavía me ofresco  
presto al vuestro querer,  
poderío e el aver.  
Dezit, por vuestra nobleza,  
55 la vuestra naturaleza  
e vuestro estado e ser...»

Per grazia, state innalzata  
e rimettete la vostra ghirlanda,  
e se vostra grazia vuole,  
fatemi onore dovuto».

«Voi siete il benvenuto  
e il ben trovato certo sareste».  
«Tanto onore m'avete reso voi  
che io mi rallegro di spirito,  
io mi rallegro nel dirvi:  
se non vi rendo onore oggi  
scortese mi riterrei,  
perchè mi vedesti assai di te innamorato<sup>305</sup>.

Signora, io non merito  
così grande onore avere,  
ma ancora mi offro  
rapidamente al vostro volere,  
possessione e avere.  
Dite, per vostra nobiltà,  
la vostra natura  
e il vostro stato ed essere... »

---

<sup>305</sup> Come si vedrà, anche in questo caso Imperial ha presente il modello italiano. I versi sono oscuri. La trascrizione di NEPAULSINGH recita: «Vous êtes le bienvenu / e lo bon trobaire, bon sire; / tan onor m'aveu fet vous / que je me jauzi d'espire; / je m'esjauzi de vous dire. / Si je ve vous honorier / descortes m'en tenrez / que ne visti mante e pire» (p. 54). Il critico attribuisce le parole ad un unico parlante (la donna), così come fa Garrigós Llorens (p. 171). DUTTON-CUENCA, invece, fanno dialogare la donna e il poeta, il quale dimostra di poter rispondere anche in altra lingua, trascrivendo: «“Vous eres lo bien venus / e lo ben trobes, ben seri”. / “Tan onor m'aveu fet vous / que je me jorry despri, / je mes jorry de vous dyri / se je ve vous honoryoy / descortes meu ten rroy / que me visti mante e piri» (p. 304). La ricostruzione che i critici fanno dei versi recita: «“Vous êtes le bien venu / et le bien trouvé, bien servi”. / “Tan honneur m'avez fait vous / que je m'esjouï d'esprit; / je m'esjouï de vous dire / si je ne vous honoïroi, / discourtois m'en tenroi / que me voïci maintes épris». Si è concordi nell'individuare nella strofa un dialogo tra due personaggi, anche se la trascrizione proposta osservando il manoscritto è diversa; il verso 48, inoltre, potrebbe giocare anche con il catalano “istimar” ma, la presenza nel codice di un segno di separazione tra le parole induce a pensare che potessero essere divise. La traduzione proposta interpreta il testo spagnolo come «que me visti man te épri(s)», sebbene non ci sia coincidenza di rima. Si tratta di versi assai complessi, nei quali Imperial gioca con le lingue e, ancora una volta, come si vedrà nel commento, riprende il suo modello Dante.

## COMMENTO

Ancora una volta Baena ci lascia una rubrica preziosa ma incompleta, in cui svela il nome del compositore ma non quello della donna destinataria del *decir* che, comunque, fin da una prima lettura appare familiare al lettore di Imperial; i versi iniziali, infatti, ci riportano all'atmosfera fluviale sivigliana caratteristica dell'incontro con la Estrella Diana, presentato nel componimento 231, il che farebbe pensare che il componimento fosse a questa dedicato; il verso 6, però, ci parla di una «*estraña partida*», che rimanda immediatamente al componimento 240, dedicato ad Angelina de Grecia («*de las partidas del Caire*» v. 5).

L'attenta descrizione della donna e del suo aspetto prosegue fino al verso 20; e in queste prime due strofe e mezzo Imperial non si limita a evidenziare ciò che la fanciulla possiede ma, quasi ad anticipare l'atteggiamento di umiltà che emergerà nella seconda parte del componimento, dichiara anche quello che non caratterizza l'aspetto della dama: «*non traía esperavanda / axuraicas nin çarçillos, / nin mangas a bocadillos, / nin trayé camisa randa*» (vv. 13-16). Proprio in questi versi –in particolare vv. 13-14- osserviamo una prima evidente eco di Dante, nella trasformazione dell'opera –apparentemente amorosa- in un *decir* politico, attraverso un sol verso, imperante: «*non a guisa de Sevilla*» (v. 29).

Celebre è, infatti, l'invettiva del fiorentino che, riferendosi alla Firenze del passato, città umile dove non si cercava alcuna apparenza e nella quale la corruzione e la lussuria non trovavano spazio alcuno, nel *Paradiso* scriveva «*non avea catenella, non corona, / non gonne contigiate, non cintura / che fosse a veder più che la persona*» (*Par.* XV, vv. 100-102), in una evocazione nostalgica ed allo stesso tempo gravida di critica all'attuale città medicea; in questi versi Imperial presenta una donna bella, elegante, ricca e raffinata, che però ha perso alcuni dei suoi abiti caratteristici, pronta ad umiliarsi. Questa interpretazione fa pensare che la donna cantata dal genovese sia allegoria della città di Siviglia; se così fosse, osserva Bellido Morillas, anche il ricorso al giunco non sarebbe casuale, ma riporterebbe alla memoria una divinità fluviale:

La importancia del río en la configuración de la estructura plástica del poema se ve remarcada por los juncos con los que se adorna la misteriosa doncella [...] Los juncos dan a la mujer descrita en el poema apariencia de divinidad fluvial, e incluso se podría pensar en una personificación del Guadalquivir o de la misma ciudad de Sevilla (esto explicaría los honores que la mujer tributa al poeta más adelante, y que él, humilde, se apresura a

reconocer como inmerecidos). Pero semejante interpretación entra en conflicto con el «non a guisa de Sevilla»<sup>306</sup>.

Dopo un iniziale verso che indicava un movimento da parte della donna e l'ampio spazio dedicato alla sua descrizione, a partire dal verso 19 si ripropone l'azione della fanciulla che non è affatto timorosa anzi, al contrario, appare coraggiosa e decisa. Si tratta di una caratterizzazione che prepara alla strofa chiave del componimento, che occupa, non a caso, la posizione centrale del *decir*, quando si produce –per la prima volta nella poesia di Imperial- il desiderato incontro con l'amata (vv. 25-32); un incontro particolare perché l'inchino feudale non sarà proposto dall'io lirico ma dalla donna che, «non a guisa de Sevilla, / la su guirlanda quitose / omilmente e omillose, / segunt qu'el menor se omilla» (vv. 29-32), assumendo un atteggiamento assai umile. Un'umiltà che qui Imperial esalta ma che, come dichiara esplicitamente, non è caratteristica dell'attuale Siviglia. Bellido Morillas, osservando attentamente gli indumenti ed i colori della donna, sostiene che potrebbe trattarsi di una personificazione dell'umiltà, anche se forse sarebbe più corretto parlare di una allegoria: «Los colores de sus ropas son el gris, como la ceniza, y el vis [...]. El simbolismo de los colores hace pensar en una personificación de la Humildad (lo que explicaría la guirnalda de juncos, plantas que no se permiten la ostentación de las flores)»<sup>307</sup>.

Dinnanzi a tale comportamento remissivo, nella quinta strofa il poeta si dirige alla donna, assumendo un atteggiamento di evidente falsa modestia («maguer a mí non convenga / la vuestra cortés movida» vv. 35-36) che, considerando anche il carattere altisonante della risposta che la donna dà ad Imperial –in una lingua che non è quella del poeta, ma che il poeta comprende perfettamente- ha condotto Nepaulsingh a sostenere che, ancora una volta, «Imperial está expresando con arrogancia cómo supera en el arte poética a sus contemporáneos españoles, y simultáneamente está señalando a estos una de las fuentes de su poética superior»<sup>308</sup>.

Nonostante il critico osservi che «los que han intentado reconstruir esta estrofa no han logrado hacerlo, porque creían que Imperial trataba de componerla en francés»<sup>309</sup>, ancora nell'ultima edizione del *Cancionero* Dutton e Cuenca hanno proposto come lettura

---

<sup>306</sup> José María BELLIDO MORILLAS, «Aedofanía y ginocofanía en Micer Francisco Imperial», *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, coord. Vicente BELTRÁN e Juan Salvador PAREDES NÚÑEZ, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 175-192, in particolare p. 186.

<sup>307</sup> BELLIDO MORILLAS, «Aedofanía...», *cit.*, pp. 186-187.

<sup>308</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, *cit.*, p. 53.

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 54.

dei versi la ricostruzione in francese già presente nell'edizione di Ochoa e Pidal, che sembrerebbe avallare l'ipotesi che a parlare fosse la Estrella Diana, immagine della poesia francese. Come detto nelle note al testo, però, la proposta di trascrizione è in questo caso diversa, così come quella di traduzione.

Imperial vv. 41-48

«Vous eres lo bien venus  
e lo bien trobes ben seri».  
«Tant honneur ma veu fet vous  
que jo me jorry d'esprit,  
je mes jorry de vous dyri  
se je ne vous honoy oy,  
descortes meu ten rroy,  
que me visti man te épri(s)».

Proposta di traduzione

«Voi siete il benvenuto  
e il ben trovato certo sareste».  
«Tanto onore mi avete reso voi  
che io mi rallegro di spirito,  
io mi rallegro del vostro dire  
se non vi rendo onore oggi,  
scortese mi riterrete,  
perchè mi vedesti assai di te innamorato».

Che si trattasse di una lingua proveniente dalle parlate provenzali o francesi, comunque, è evidente che Imperial avesse presente il modello italiano anche in questo caso, ed in particolare il canto XVI del *Purgatorio*, nel quale prende la parola il poeta Arnaut Daniel.

Dante *Purg.* XXVI, 140-147

Tan m'abellis vostre cortes deman,  
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.

Jeu sui Arnaut, que plor e vau cantan;  
consiros vei la pasada folor,  
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.

Ara vos prec, per aquela valor  
que vos guida al som de l'escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor!

Parafrasi

La vostra cortese domanda mi piace tanto,  
che non posso né voglio celare la mia identità.

Io sono Arnaut, che piango e vado cantando;  
preoccupato guardo la mia passata follia d'amore,  
e vedo gioioso la gioia che spero, davanti a me.

Ora vi prego per quella virtù  
che vi guida alla sommità di questa scala,  
di rammentarvi al momento opportuno del mio dolore.

Riguardo a questi stessi versi, Bellido Morillas ha scritto:

La misteriosa doncella del Guadalquivir se dirige a Imperial en francés, demostrando su saber y su virtud intelectual, pero, al igual que la Humildad, no lleva ropajes franceses, encarnación de la vanidad. Es virtud que la inteligencia comprenda la lengua francesa, pero no que el cuerpo se someta a las costumbres francesas. De todos modos, no tiene ningún sentido que la Humildad se exprese en francés, de modo que no podemos identificar directamente a la doncella del Guadalquivir con la Humildad<sup>310</sup>.

<sup>310</sup> BELLIDO MORILLAS, «Aedofanía...», *cit.*, pp. 187-188.

Mentre, nel suo recente lavoro, Garrigós Llorens ha sottolineato che «lo importante aquí es que Imperial intentara escribir en otra lengua que no era la propia, una característica nada excepcional en nuestro poeta»<sup>311</sup>.

Come si è detto, la lingua utilizzata farebbe pensare ad un dialogo tra il poeta e la Estrella Diana, già presentata come immagine della letteratura francese che, a differenza di quella spagnola, sarebbe pronta a prostrarsi a Imperial il quale, dal canto suo, proseguirebbe con la sua falsa modestia, osservata da Bellido Morillas anche nell'ultima strofa. A tal proposito il critico scrive:

el valor de autoglorificación de este poema es mayor que el de la aedofanía homérica de Ennio, ya que a través de aquella el poeta latino se hacía igual al ciego de Quífos, mientras que en esta ginocofanía Imperial queda por encima de la figura que se le manifiesta, pues se humilla ante él “segunt qu’el menor se omilla”<sup>312</sup>.

Infine negli ultimi versi il poeta chiede dell'identità della dama ma, inaspettatamente, il componimento termina. Questo ha condotto Dutton e Cuenca a dichiarare che, considerando la rubrica ed il finale non conclusivo, il poema è tronco, sebbene non sia chiaro se fosse intenzione di Imperial o meno; «Tal cual que está se reduce a un mero saludo; necesariamente el dialogo tendría que seguir, como dice la rúbrica: “Fablaban él e ella en sus amores”<sup>313</sup>. Sulla struttura del componimento, invece, Bellido Morillas, scrive:

La laguna final de este poema logra su perfecto aislamiento de toda materialidad y armazón argumental, y lo rodea de misterio por todos sus flancos. Así como era irreal y fantástica la mujer del poema por estar desprovista de todo adorno y joyel en su vestido, aún más extraño y onírico se torna el propio poema al estar desnudo de todo ropaje estructural que pueda vincularlo con la realidad<sup>314</sup>.

In effetti è possibile che l'intento di Imperial fosse quello di lasciare un'aura di mistero attorno al componimento, ma questo non spiegherebbe le parole di Baena. C'è però da considerare anche che la conclusione altisonante coincide con quella del modello, il che farebbe protendere verso l'ipotesi di un gioco poetico voluto dall'autore.

Al di là della sua conclusione, ci troviamo dinnanzi ad un *decir* complesso ed articolato, nel quale il poeta non solo critica -ricorrendo al suo modello italiano senza tuttavia mai citarlo in modo diretto come ha fatto in altre occasioni- la Siviglia che lo

---

<sup>311</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 180.

<sup>312</sup> BELLIDO MORILLAS, «Aedofanía...», cit., p. 190.

<sup>313</sup> DUTTON-CUENCA, *Cancionero...*, cit., p. 304.

<sup>314</sup> BELLIDO MORILLAS, «Aedofanía...», cit., p. 191.

circonda, ma attacca anche l'atteggiamento dei savigliani -e degli spagnoli in generale- che non sono in grado di accettare la bellezza della poesia della Estrella del Norte, che addirittura si prostra dinnanzi al genovese, né tantomeno quella d'amore che aveva dedicato ad Angelina de Grecia. Una Siviglia che, quindi, non è in grado di accogliere la poesia di Imperial. Il fatto che non si faccia riferimento alcuno a Isabel González potrebbe indurre a pensare che l'opera fosse stata scritta prima dei componimenti 238 e 239, anche se non ci sono evidenti motivi per sostenerlo.



Abela, çibdat de grant fermosura,  
 la qual pobló Ércoles e pobló Ispán,  
 dentro en la isla de Sancho Afán,  
 entre laureles de fresca verdura,  
 5 vi una donzella de grant apostura,  
 guarnida, graçiosa, de muy gentil aire,  
 ojos fermosos, con graçia e donaire,  
 toda guarnida de buena mesura.

Los pechos alvos, la garganta alçada,  
 10 la vide venir escontra el río  
 con buen continente e graçioso brío,  
 arco en la mano, frecha maestrada,  
 e dixo: «Escudero, de aquesta vegada  
 del barco en tierra non desçendades,  
 15 e si non, creo que vos repintades».  
 Esto me dixo en boz delicada.

Quando yo esto le oí dezir,  
 salté en tierra muy maravillado  
 e ella tendió el arco maestrado,  
 20 por sobre los pechos me fue ferir,  
 e dixo: «Escudero, convién' vos morir,  
 pues que por otra dexaste a mí,  
 e yo vos faré que desde aquí  
 vos nunca seades para otra servir».

25 La ferida era cruel e mortal,  
 con yerva cruel mal emponçoñada;

In Siviglia, città di grande bellezza,  
 la quale popolò Ercole e popolò la Spagna,  
 all'interno nell'isola di Sancho Afán<sup>315</sup>,  
 tra allori di fresco verde,  
 vidi una donzella di gran gentilezza,  
 adornata, graziosa, di assai gentil aria,  
 occhi belli, con grazia e gentilezza,  
 tutta adornata di buona misura.

Il petto bianco, il mento alzato,  
 la vidi venire verso il fiume  
 con buona morigeratezza e grazioso brio,  
 l'arco nella mano, freccia pronta,  
 e disse: «Scudiero, per questa volta  
 dalla barca alla terra non scendiate,  
 e altrimenti, credo che vi pentiate».  
 Questo mi disse con voce delicata.

Quando io questo le sentii dire,  
 saltai a terra assai meravigliato  
 e quella tese l'arco pronto,  
 e sopra il petto mi fece ferire,  
 e disse: «Scudiero, vi conviene morire,  
 poiché per un'altra mi lasciaste,  
 e io vi farò che da qui  
 voi mai vogliate per un'altra servire».

La ferita era crudele e mortale,  
 con erba crudele mal imbevuta;

<sup>315</sup> Imperial si riferisce ad un'isola del Guadalquivir.

díxome luego la despiadada:  
«Vos aquí morredes como desleal».  
Yo dixé: «Señora, atanto grant mal  
30 yo non he fecho como vos pensades,  
e en esto, señora, muy poco ganades,  
e avedes fecho pecado mortal».

Ella me dixo: «Pues que es assí  
que non me feziste tan grande yerro,  
35 sacad la flecha e sacad el fierro,  
que con yervas de amor, sabet, que vos di;  
..... -í  
siempre vos fui leal enamorada,  
e porque me dexastes tan menospreziada,  
40 atán cruelmente, señor, vos ferí».

mi disse poi la spietata:  
«Voi qui morirete come sleale».  
Io dissi: «Signora, così tanto gran male  
io non mi sono fatto come voi pensate,  
e in questo, signora, assai poco guadagnate,  
e avete fatto peccato mortale».

Quella mi disse: «Visto che è così  
che non mi faceste così grande torto,  
tirate fuori la freccia e tirate fuori il ferro,  
che con erbe di amore, sapete, che vi dico;  
..... -í  
sempre vi fui fedele innamorata,  
e poiché mi lasciaste così disprezzata,  
tanto crudelmente, signore, vi ferii».

#### COMMENTO

Anche in questo caso Baena non lascia una rubrica al componimento, il che non ha reso possibile una immediata attribuzione. Comunque, le corrispondenze tematiche tra questo ed il *decir* 248 risultano essere elementi sufficienti ad affermare l'autoria di Imperial. Sostiene Nepaulsingh, infatti, che le donne di entrambi i poemi «reflejan caracteres contrarios y complementarios», così come il critico evidenzia in una tavola di corrispondenze che si ripropone, tradotta, ed alla quale si aggiunge un particolare in corsivo<sup>316</sup>:

#### 248 «Por Guadalquivir arribando»

«donzella señera» (v. 4)

Indossa un «gavilán» (v.3) e una  
«guirlanda de juncos» (v. 12)

#### 241 «Abela, çibdat de grant fermosura»

«donzella de grant apostura» (v. 5)

Porta con sé arco e frecce («arco en la  
mano, frecha maestrada» v. 12)

<sup>316</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., pp. XXVII-XXVIII.

Di un Paese straniero («de muy estraña partida» v.6) e di lingua franco-provenzale (vv. 41-48)      Nessun indizio ci indica che sia straniera, e parla spagnolo; dunque potrebbe essere Siviglia

Si veste umilmente e senza adorni («non traía esperavanda / axuraicas, nin çarçillos / nin mangas a bocadillos, / nin trayé camisa randa» vv. 13-16)      Vestita con adorni («guarnida [...] / toda guarnida» v. 6 e 8)

Cammina [*inizialmente*] con umiltà, lentamente («e sin continente venía / muy a paso e con cordura» vv. 19-20) [*per poi assumere un atteggiamento più deciso*]      Cammina con orgoglio e forza («con buen continente e graçioso brío» v. 11)

Umile, cortese, pronta ad omaggiare il protagonista con una ghirlanda, visto il suo buon poetare e la sua galanteria («bon trobaire, bon sirve» v. 42)      Orgogliosa («la garganta alçada» v. 9) e crudele («despiadada» v. 27), ferisce lo sleale protagonista con la sua freccia («La ferida era cruel e mortal» v. 25)

Osserva Nepaulsingh che la relazione tra i due componimenti potrebbe essere anche cronologica, visto il riferimento all'abbandono della donna per un'altra («pues que por otra dexastes a mí» v. 22)<sup>317</sup>. La chiave per la corretta lettura del componimento arriva ancora dal critico che rivela come il toponimo che apre il poemetto faccia riferimento alla città di Siviglia, «llamada por algunos autores Abula o Abyla, y que las antiguas crónicas suponen fundada por Hércules, y poblada después por Hispán»<sup>318</sup>, anche se José Jurado non è d'accordo con questa lettura e propone in alternativa la lezione «Cabe la çibdat de grant fermosura»<sup>319</sup>. L'ipotesi di Nepaulsingh, tuttavia, appare quella più plausibile, considerando anche il commento al v. 3, quando Imperial riferisce dell'isola di Sancho Afán. A tal proposito scrive:

---

<sup>317</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>318</sup> *Ibidem*.

<sup>319</sup> JURADO, *El Cancionero de Baena...*, cit., pp. 126-127.

La isla aquí nombrada debe ser alguna de las del Guadalquivir. ‘Afan’ pues debiera estar escrito con letra mayúscula: el apellido noble, y que llevaba en 1304 Doña María Afán, mujer del adelantado Lope López de Ribera, y abuela de otro adelantado de la misma familia, D. Pero Afán de Ribera, de quien proceden los marqueses de Tarifa<sup>320</sup>.

Nella terza strofa appare l’immagine della donna che, questa volta, è ornata di armi («arco en la mano, frecha maestrada» v. 12). Si tratta del topico della *virgo bellatrix*, introdotta per la prima volta in Imperial. La donna non è più l’oggetto del desiderio, ma il castigo; non più portatrice di amore e delle relative sofferenze, ma di ferite reali («e dixo: “Escudero, convién’ vos morir, / pues que por otra dexaste a mí» vv. 21-22; «“Vos aquí morredes como desleal”» v. 28; «e porque me dexaste tan menospreçada / atán cruelmente, señor, vos ferí» vv. 39-40). Una donna «despiadada» (v. 27), che punisce con forza il poeta. Scrive Garrigós Llorens:

Podríamos pensar que con esta flecha, la dama –personificación de la ciudad de Sevilla– quiere vengar la humillación del poema anterior en el que Imperial criticaba la falta de humildad en esta ciudad. La dama –Sevilla– se siente humillada y traicionada por el poeta puesto que éste la ha abandonado tal vez por otra ciudad. Pero él trata de defenderse asegurando que su pecado no ha sido tan grave<sup>321</sup>.

In tal modo il *decir* si configurerebbe come una sorta di reazione della città di Siviglia, attaccata nel componimento precedente, nel quale Imperial ha subito il fascino fisico e verbale della Estrella Diana, della poesia del nord pronta a prostrarsi al suo poetare. Una città che, comunque, dichiara di essergli sempre stata fedele («siempre vos fui leal enamorada», v. 38) e che, proprio per questa ragione, decide sul finale di guarire le ferite inferte. Allontanato da Siviglia, la capitale andalusa continua ad essere, per Imperial una città interessante, bella, affascinante ma, come la Firenze di Dante, trasformatasi ormai in patria di corruzione, tradimento e superbia. Un dialogo con la donna-città che rende il componimento estremamente interessante, poiché unisce il topico amoroso con quello politico, che caratterizza diffusamente l’opera di Imperial.

---

<sup>320</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 56.

<sup>321</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 185.

En un fermoso vergel  
 vi quatro dueñas un día  
 a sombra de un laurel,  
 çerca una fonte fría.  
 5 Entre sí muy gran porfía  
 avían e grant debate,  
 e muy fuerte combate,  
 fablando con cortesía.

Cada una porfiava  
 10 que era más virtuosa,  
 e razones allegava  
 cómo era más fermosa.  
 Yo, por mirar esta cosa,  
 estendíme en un rosal,  
 15 muy espeso, desigual  
 e de muy oliente rosa.

De un muy alvo çendal  
 la una saya traía,  
 e más alva que cristal  
 20 toda ella paresçía;  
 e ésta a las otras dezía  
 muy simple e mesurada:  
 «Amigas, yo só llamada  
 Castidat en mançebía».

In un bell'orto  
 vidi quattro donne un giorno  
 all'ombra di un alloro,  
 vicino ad una fonte fredda.  
 Tra loro assai grande disputa  
 avevano e gran discussione,  
 e assai forte combattimento,  
 parlando con cortesía.

Ciascuna sosteneva  
 che era più virtuosa,  
 e motivazioni apportava  
 come era più bella.  
 Io, per osservare questa cosa,  
 mi stesi<sup>322</sup> in un roseto,  
 assai denso, diseguale  
 e di assai profumata rosa.

Di una molto<sup>323</sup> candida seta fine  
 la prima portava una gonna,  
 e<sup>324</sup> più candida del cristallo  
 tutta quella pareva;  
 e questa alle altre diceva  
 assai semplice e misurata:  
 «Amiche, io sono chiamata  
 Castità in gioventù».

<sup>322</sup> «Estendíme» (*sic*), commentano DUTTON-CUENCA, «no es propio hacerlo sobre un rosal: ¿escondíme? ¿estendíme so un rosal?» (*Cancionero...*, *cit.*, p. 294).

<sup>323</sup> Parola aggiunta da DUTTON-CUENCA.

<sup>324</sup> *Idem.*

<p>25 La otra de un paño vis traía una opalanda enferrada en peña gris, de juncos una guirlanda; non traía esperavanda</p> <p>30 nin firmalle a guis' de França: «Amigas, yo he por graçia Omildat en buenandança».</p> <p style="padding-left: 40px;">De un fino xamete prieto la terçera traía mantón,</p> <p>35 e dixo: «Amigas, por çierto Job, aquel santo varón, de muy puro coraçón perfetamente me amava e por nombre me nombrava</p> <p>40 Paçiençia en tribulaçión».</p> <p style="padding-left: 40px;">Color de fino çafí oriental muy preçiado a la quarta mantón vi, a caves de oro labrado;</p> <p>45 e fabló muy mesurado: «Sepa la vuestra nobleza que Lealtad en pobreza es el mi nombre llamado».</p> <p style="padding-left: 40px;">Desque assaz debatieron,</p> <p>50 por se quitar de porfía,</p>	<p>L'altra di un abito scuro<sup>325</sup> portava un saio coperto in pelle<sup>326</sup> grigia; di giunchi una ghirlanda; non portava sottogola né fermaglio a mo' di Francia: «Amiche, io ho in dono Umiltà in contentezza<sup>327</sup>».</p> <p style="padding-left: 40px;">Di una fine tela di seta scura la terza portava un cappotto e disse: «Amiche, sicuramente Giobbe, quel santo barone, di assai puro cuore perfettamente mi amava e per nome mi chiamava Pazienza in tormento».</p> <p style="padding-left: 40px;">Colore di un fine zaffiro<sup>328</sup> orientale assai simile alla quarta cappotto vidi, con fili di oro lavorato; e parlò assai misurato: «Sappia la vostra nobiltà che Lealtà in povertà<sup>329</sup> è il mio nome definito».</p> <p style="padding-left: 40px;">Non appena a sufficienza dibatterono, per interrompere l'accesa discussione,</p>
--	--

<sup>325</sup> PN1: «gris»; NEPAULSINGH: «gris». DUTTON-CUENCA trascrivono «vis», considerando anche l'evidente dialogo tra questo componimento e il 248, v. 11 «enferrada en çendal vis».

<sup>326</sup> PN1: «pañã»; NEPAULSINGH: «pañã».

<sup>327</sup> La rima, osservano DUTTON-CUENCA, avrebbe dovuto essere in *-anda*.

<sup>328</sup> PN1: «çafyn»; NEPAULSINGH: «çafý».

<sup>329</sup> PN1: «proueza»; NEPAULSINGH: «proveza».

por su juez escogeron  
la noble Filosofía.  
Yo, que en el rosal seía,  
fui a ellas muy ligero:  
55 «Sea yo el mandadero  
—díxeles— si vos plazía».

Fueron muy maravilladas  
quando me vieron delante;  
pero, todas concordadas  
60 e con feroso semblante,  
dixéronme: «De talante  
vos fazemos mandadero,  
pero estudiat primero  
el vuestro mandado ante».

65 Desque ove estudiado,  
fue buscar Filosofía,  
e de discreto ordenado  
les fize mandadería;  
ellas con grant alegría  
70 respondieron con asseo.  
Quando qualquier d'ellas  
veo júdgola mayor valía.

per loro giudice scelsero  
la nobile Filosofia.  
Io, che nel roseto sedevo,  
fui a quelle assai leggero:  
«Sia<sup>330</sup> io il messaggero<sup>331</sup>  
—dissi loro— se vi piaccia».

Furono assai meravigliate  
quando mi videro davanti;  
ma, tutte d'accordo  
e con bell'aspetto,  
mi dissero: «Di buon grado  
vi facciamo messaggero,  
ma studiate innanzitutto  
il vostro compito prima».

Non appena ebbi studiato,  
mi misi a cercare Filosofia,  
e da discreto meticoloso  
feci loro da messaggero;  
quelle con grande allegria  
risposero con prestanda.  
Quando qualcuna di quelle  
vedo la giudico maggior valore.

---

<sup>330</sup> PN1: «seu»; NEPAULSINGH: «sea».

<sup>331</sup> PN1: «mandador»; NEPAULSINGH: «mandadero».

## COMMENTO

Con il componimento 242 ci troviamo dinnanzi a quella che Nepaulsingh definisce una *summa allegorica*<sup>332</sup> e che, aggiungiamo, si configura come il più importante *decir* per la letteratura castigliana, poiché verrà preso a modello, come si vedrà attraverso le parole di Lapesa da Santillana. Mancando, ancora una volta, la rubrica al poema, non è Juan Alfonso de Baena a dirci che il *decir* era di Imperial, ma l'autore stesso, attraverso i moltissimi riferimenti al componimento precedentemente analizzato «Por Guadalquivir arribando». Si tratta dell'incontro del poeta con quattro donne –Castità, Umiltà, Pazienza e Lealtà- che stanno discutendo e che scelgono come giudice della loro disputa Filosofia che, tuttavia, non entra in scena. Il poeta, però, si fa portavoce della *querella*, anche se non è dato sapere come questa si conclude. Come per i componimenti precedenti, si propone una tavola di corrispondenze che però differisce da quella presentata da Nepaulsingh<sup>333</sup>, poiché intende evidenziare le caratteristiche delle donne che in questo poemetto si incontrano e scontrano:

### 242 «En un fermoso vergel»

DONNA 1: gonna bianca (vv. 17-18)

→ Castità

DONNA 2: abito scuro coperto da un saio grigio, ghirlanda di giunchi, senza sottogola né fermaglio; a mo' di Francia («La otra de un paño vis / traía una opalanda / enforrada en peña gris, / de

### 248 «Por Guadalquivir arribando»

DONNA: saio di fine tela di seta grigia, coperta in una seta molto sottile scura, una ghirlanda di giunchi, senza sottogola, cerchi né orecchini, né altri adorni a maniche o camicie; non a mo' di Siviglia («De un fino xamete gris / traía una opalanda, / enforrada en çendal vis, / de juncos una guirlanda; / non traía

---

<sup>332</sup> «El poeta/protagonista describe una «summa» alegórica de sus experiencias como estudiante de la vida. Las cuatro lecciones que aprendió son: «Castidat en mançebía», «Omildat en buen andança», «Paçiençia en tribulaçión» y «Lealtad en proveza». La descripción de estas virtudes exige la conclusión que XIII (242) es una elaboración de la motivación central de XI (248). En XI (248), el poeta tuvo un encuentro con una dama muy humilde, vestida de una hopalanda «de un fino xamete gris / [...] / enforrada en çendal vis, / de juncos una guirlanda; / non traía esperavanda». De la idea de este encuentro, el poeta concibió otro, más elaborado, con Humildad y otras tres virtudes. Era preciso describirlas, a todas cuatro. Para Humildad guardó la hopalanda (pero de una materia distinta de «xamete»), la guirlanda de juncos y el hecho de que no «traía esperavanda»; para Castidad trasladó el «çendal» de XI (248) y la vistió de una «saya»; para Paciencia trasladó el «xamete» de XI (248) y la vistió de un «mantón» sombrío; a Lealtad le regaló un «mantón» muy rico y adornado, como el que la dama de XI (248) confesaba no llevar: «que me visti mante e pire». Cfr. NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. XXIX.

<sup>333</sup> *Ibidem*.



juncos una guirlanda; / non traía esperavanda, / axuraicas nin çarçillos, /  
esperavanda / nin firmalle a guis' de nin mangas a bocadillos, / nin trayé camisa  
Francia» vv. 25-30) randa» vv. 9-16; «non a guisa de Sevilla»

→ Umiltà

v. 29)

→ Estrella Diana / Umiltà / poesia

DONNA 3: cappotto di fine tela di seta  
scura («De un fino xamete prieto / la  
terçera traía mantón» vv. 33-34)

francese

→ Pazienza

DONNA 4: cappotto lavorato con fili  
d'oro («a la quarta mantón vi, / a caves  
de oro labrado» vv. 43-44)

→ Lealtà

È evidente che la seconda donna ad intervenire è la co-protagonista –insieme a Siviglia- del *decir* 248 e, altro aspetto interessante, il giudice di questo scontro tra la Castità –forse allegoria della giovane e pura Siviglia?- e le sue altre amiche venga affidato non più ad Amore –giudice supremo del ciclo alla Estrella Diana- ma a Filosofia. Nepaulsingh fornisce una interessante e convincente teoria sulla corrispondenza di queste donne con quelle presentate nei componimenti precedenti:

«Castidat», que está vestida «más alva que christal», corresponde a Estrella Diana, que está descrita en IV (231): 23 como una «llama muy clara»; ambas deben ser comparadas a la Virgen María [...]. «Omildat» corresponde a la dama sin nombre con quien se encontró el poeta en XI (248): 31-32 y que se quitó la guirlanda «omilmente e omillose, / segunt quel menor se omilla». «Paçiençia en tribulaçión» corresponde a la desgraciada Angelina, descrita en VII (240): 15 como una persona muy noble «puesta en grant tribulaçión». Por fin, «Lealtad» corresponde a la dama de XII (241): 15 la cual declara al poeta: «Siempre vos fui leal enamorada». La quinta dama de los poemas amorosos, Isabel Gonçales, sobre quien, según Baena, Imperial compuso IX (238) y X (239), no está incluida en la «summa» porque el poeta nunca tuvo, que se sepa, un encuentro con ella<sup>334</sup>.

Nonostante la critica abbia sempre privilegiato i componimenti di più ampio spessore, Rafael Lapesa ha riconosciuto l'influenza di quest'opera di Imperial nelle *serranillas* di Santillana che, come più volte detto, fu ammiratore del genovese:

---

<sup>334</sup> *Ivi*, pp. XXIX-XXX.

Años después de haber cerrado la serie de sus serranillas con la recapitulación hecha en la de Álava, don Íñigo escribe otra de carácter y propósitos muy distintos: ‘el cantar que fizo [...] a sus fijas loando la su fermosura’. Por su contenido, esta composición recuerda a algunos decires de Imperial; o el de Santillana ‘En mirando una ribera’: encuentro con señoras ricamente vestidas, admiración de su belleza, y cambio de cortesías<sup>335</sup>

ed in particolare un parallelismo tra «En un fermoso vergel» e la *Visión*:

Se ha dicho que la lamentación de las tres virtudes tiene como antecedente la canción dantesca ‘tre donne intorno al cor mi son venute’ [...]. Ahora bien, entre su poema y el de Dante hay vaga semejanza temática, pero las diferencias son muy hondas [...]. Más probable es el recuerdo de un poema en que Imperial se presenta escuchando la disputa que por la primacía sostienen ‘Castidad-en- mançebía’, ‘Omildat-en-buen andança’, ‘Paçiencia-en-tribulación’ y ‘Lealtad-enpobreza’<sup>336</sup>.

Come farà in modo particolarmente evidente nell’opera dedicata alla nascita del futuro re di Castiglia, partendo ancora una volta da un *locus amoenus* armonico e serafico, Imperial rappresenta, sottoforma di un dialogo che assume le caratteristiche di una rappresentazione teatrale, la discussione tra quattro dame che si interrogano su quale sia la migliore virtù. Il poeta, inoltre, come detto prima si eleva a messaggero, esponendosi in prima persona e assumendo il ruolo che nella mitología classica ha ricoperto Paride nel famoso giudizio sulla bellezza di Afrodite e Atena. Scrive Garrigós Llorens nella conclusione del suo commeto che

la versión del mito es aquí aparentemente moral, pero se resuelve con malicia, porque el mandato que ha de hacer el mandadero parece que puede conllevar determinadas connotaciones. [...] teniendo en cuenta la posición de juez [...] la fácil solución final proponiendo a la Filosofía no deja de ser una argucia, porque todo ese trasfondo mitológico parece hacer sugerir maliciosamente que el papel de «mandadero» o mensajero lleva consigo una implicación sensual o erótica con las doncellas<sup>337</sup>.

L’abilità di Imperial, dunque, in questo componimento mancante della sua prima definizione è assai evidente, ma è stata riconosciuta solo in parte dalla critica. Se il dialogo tra l’opera del genovese ed il modello fiorentino è accertato ed ampiamente studiato, meno risalto si è dato al poeta come modello di Santillana e di altri contemporanei.

---

<sup>335</sup> LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana...*, cit., p. 63.

<sup>336</sup> *Ivi*, pp. 103-105.

<sup>337</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 193.

*Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial como a manera de pregunta e de adivinança sobre el Amor.*

*Questo decir compose il citato Messer Francisco Imperial come a mo' di domanda di indovinello sull'Amore.*

Yo me só uno que bivo  
 con todo omne o muger,  
 e non me veen, maguer  
 a muchos e a muchas privo  
 5 la vista e soy esquivo  
 e plazentero a las vezes,  
 e en poder de rafezes  
 a grandes echo en cativo.

Io sono uno che vive  
 con tutti uomini o donne  
 e non mi vedono, poiché  
 a molti e a molte nego  
 la vista e sono astioso  
 e piacevole contemporaneamente,  
 e nella forza degli indegni  
 ai grandi porto all'infelicità.

Yo mesmo ardo en fuego  
 10 e desí çeniza quedo,  
 e después muy quedo a quedo  
 todo en uno me llego  
 e qual era torno luego;  
 e de madre non nascí  
 15 nin tal qual só nunca vi,  
 demudado torno çiego.

Io stesso ardo nel fuoco  
 e poi così cenere resto<sup>338</sup>,  
 e successivamente assai poco a poco  
 tutto in uno mi unisco  
 e come ero torno poi;  
 e da madre non nacqui  
 né così come sono mai vidi,  
 trasformato torno cieco<sup>339</sup>.

<sup>338</sup> PN1: «quando»; NEPAULSINGH: «quedo».

<sup>339</sup> PN1: «niego o viego»; NEPAULSINGH: «viego». La lezione di Nepaulsingh si basa sul fatto che «puesto que es frecuentemente imposible distinguir entre la «v» y la «n» del copista, parece razonable [...] que el poeta puso «viego» por «viejo». Se ha visto ya cómo Imperial suele inventar palabras para servir la rima [...] El hecho de que el poema es un acertijo apoya la lectura «viego» [...] En las obras de Hesíodo -alle quali, secondo Nepaulsingh, Imperial farà riferimento-, por ejemplo, Eros no fue engendrado por una madre al principio, sino que existió con el Caos; así que Cupido, la versión romana de Eros, era muy viejo, aunque solía aparecer frecuentemente como un niño. (NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 63).

## COMMENTO

Delle sette presenti nel *Cancionero*, questa è l'unica *adivinanza* della quale Baena ci abbia informato riguardo alla sua soluzione nella sua rubrica forse perché, osserva Chas, voleva avvertire il lettore dell'equivoco sul quale giocherà, nella risposta, Villasandino<sup>340</sup>. Questo atteggiamento anticipatorio del *recopilador* ha condotto Nepaulsingh a muovere una critica verso il baenense:

el uso del acertijo o del enigma es un recurso muy importante en la técnica poética de Imperial, y los comentarios de Baena que pretenden solucionar el acertijo destruyen el efecto de este recurso, dando otra razón justa por una edición de los poemas de Imperial sin las rúbricas de Baena.

anche se, in realtà, è evidente che le cornici di Baena non volessero risolvere per intero i temi presentati dai poeti, quanto piuttosto darne una anticipazione che accattivasse il lettore e lo invitasse a leggere le opere. In effetti, osserva ancora Nepaulsingh, «Baena propone «el amor», y ésta solución es válida, pero no logra descifrar todos los matices y sutilezas del enigma»<sup>341</sup>.

Nella prima strofa Amore dichiara di essere un'invisibile presenza nella vita di ogni uomo e ogni donna («Yo me só uno que bivo / con todo omne o muger, / e non me ven, maguer», vv. 1-3), facendo riferimento al suo essere astioso e piacevole allo stesso tempo («a muchos e a muchos privo / la vista e soy esquivo / e plazentero a las vezes », vv. 4-6). Nella seconda parte, invece, ci racconta come può consumarsi nelle sue proprie fiamme trasformandosi in cenere («Yo mesmo ardo en fuego / e desí çeniza quedo», vv. 9-10) e come successivamente possa tornare quel che era «e después muy quedo a quedo / todo en uno me llego / e qual era torno luego» vv. 11-13). Questa descrizione fa immediatamente pensare al mito della fenice che risorge dalle sue ceneri e che, osserva Nepaulsingh «era para los Padres de la Iglesia un símbolo de la resurrección, por lo que el poema podría aludir también a Jesucristo»<sup>342</sup>, come dimostra anche il contenuto del *Physiologus* –uno dei libri più diffusi nel Medioevo- che definisce l'animale assai simile a Cristo<sup>343</sup>.

---

<sup>340</sup> CHAS AGUIÓN, *Amor y corte...*, cit., p. 63.

<sup>341</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 63.

<sup>342</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>343</sup> «Vive por más de quinientos años. Cuando se da cuenta de que se está envejeciendo, construye una pira funeral [...] y sobre esto [...] se enciende por su propia cuenta hasta que está quemado. Entonces en el día noveno, en verdad, surge de sus propias cenizas. ¡Cómo muestra Nuestro Señor Jesucristo los atributos de

Il verso «e de madre non nascí» (v. 14) ha suscitato in Nepaulsingh il ricordo delle opere classiche, trovando nelle parole di Imperial l'eco del mito di Cupido:

En las obras de Hesíodo, por ejemplo, Eros no fue engendrado por una madre al principio, sino existió sencillamente con el Caos; así que Cupido, la versión romana de Eros, era muy viejo, aunque solía aparecer frecuentemente como un niño. Según Luciano de Samosata, por ejemplo, Júpiter dijo una vez a Cupido; «Usted, un niño, y con todo más viejo que Yápeto. ¡Cómo, porque no lleva barba ni pelo gris, se cree que es un muchachito, y, sin embargo, es tan viejo y travieso!»<sup>344</sup>.

ma anche, ancora una volta, una allusione all'eternità della fenice.

Dunque Nepaulsingh in questo breve poemetto individua, a ragione, la compresenza dell'elemento cristiano, di quello classico e del topico anche se, d'accordo con Garrigós Llorens, «aunque se pudieran establecer efectivamente esos paralelismos o asociaciones, como acabamos de ver, tal vez Imperial sólo pretendía llevar a cabo una descripción de la sintomatología del amor»<sup>345</sup>; le descrizione di una forza assoluta, dal valore mistico e mitologico che ha interessato diverse opere del poeta genovese.

---

este pájaro [...]! El simbolismo de este pájaro, pues, nos enseña creer en la resurrección». (*Apud* NEPAULSINGH, *Micer...*, *cit.*, p. 64).

<sup>344</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, *cit.*, p. 63.

<sup>345</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, *cit.*, pp. 203-204.

*Este dezir fizo Alfonso Álvarez de Villasandino en respuesta d'este otro dezir d'ençima qu'el dicho Miçer Françisco fizo en pregunta.*

*Questo decir compose Alfonso Álvarez de Villasandino in risposta di questo altro decir di sopra che il citato Messer Francisco compose in domanda.*

<p>Yo non leo bien nin escrivo,  pero que oí leer  ángel fuste Luzifer,  mas tornaste algarivo;  5 por non ser caritativo  yazes fondo de las fezes,  do el mundo por sus jaezes  traes emaginativo.</p>	<p>Io non leggo bene né scrivo<sup>346</sup>,  sebbene ascoltai leggere  angelo foste Lucifero,  ma tornaste ribelle;  per non essere caritatevole  giaci al fondo degli escrementi,  dove il mondo per i suoi adorni  trasporti impazzito.</p>
<p>Tú ardes, e non por juego,  10 en lugar amargo e azedo  donde non se reza el Credo;  después tornas todo entregó:  oras murueco e borrego  te tornas por mal de ti.</p>	<p>Tu ardi, e non per gioco,  in luogo amaro e aspro  dove non si prega il Credo;  poi torni tutto intero:  pregghi montone e pecora  ti ritorna per il male di te.</p>
<p>15 Non respondo más aquí,  que só inorante lego.</p>	<p>Non rispondo più qui,  che sono ignorante laico.</p>

### COMMENTO

La risposta di Villasandino sembra completamente slegata dal precedente componimento. Il poeta, infatti, non si riferisce mai ad Amore –tema, come si è detto, segnalato da Baena ma realmente non presente in modo esplicito nelle parole di Imperial-

---

<sup>346</sup> DUTTON-CUENCA, *Cancionero...*, cit., p. 296: «Es posible que el v1 se refiera a la vista cegada de Villasandino en su viejez».

ma pare limitarsi a descrivere la figura di Lucifero, l'angelo ribelle che Dante ha posto come condizione dell'esistenza del "sistema *Commedia*". Osserva Chas che in questa occasione Villasandino «parece sentirse cómodo en la elaboración y resolución de estos acertijos, tanto, que incluso se permite jugar con las expectativas del interrogador, dando una respuesta totalmente inesperada al enigma»<sup>347</sup>.

Dutton e Cuenca scrivono che «parece que no entendió bien la pregunta»<sup>348</sup> anche se, osserva Garrigós Llorens:

Villasandino le lanza una suerte de conjuro a Imperial (¿por no ser «caritativo» (v. 5) con él, siempre pedigüeño) por el que lo describe ardiendo, como el Ave Fénix, pero en un lugar de infieles («donde no se reza el Credo») y rehaciéndose de sus propias cenizas (tornando «todo entrego» o entero), pero metamorfoseado en carnero o borrego. No sabemos si detrás de esta extraña e inesperada respuesta, Villasandino está simplemente acusando a Imperial de soberbio y quiere advertirle de esta sutil manera, mediante el ejemplo de Lucifer, de que la soberbia lo puede llevar a la desgracia. O lo está acusando, más gravemente, de no cristiano, de infiel, con palabras como: «Luzifer», «algarivo» (arabismo, para «extraño», «raro», aplicado muchas veces al musulmán), «yaces fondo de las fezes», «ardes en un lugar donde no se reza el Credo», «murueco» (asociado a la gastronomía musulmana y a algunos ritos judíos). En todo caso, le acusa, como mínimo, de hipócrita o falso: «tornaste», «te tornas». Y queda abierto el interrogante sobre el porqué de la dureza de esas acusaciones<sup>349</sup>.

In effetti, se il componimento celasse –come sembra- l'accusa di Villasandino alla superbia di Imperial –dimostrata soprattutto nel componimento 248 «Por Guadalquivir arribando»-, questo significherebbe che le due opere furono scritte dopo gli allegorici incontri femminili, e che in modo astuto e sottile l'esponente della scuola galiziana abbia voluto confrontarsi con il capostipite di quella a lui rivale.

---

<sup>347</sup> CHAS AGUIÓN, *Categorías poéticas minoritarias...*, cit., p. 39.

<sup>348</sup> DUTTON-CUENCA, *Cancionero...*, cit., p. 296.

<sup>349</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., pp. 205-206.

*Este dezir fizo el dicho miçer Françisco Imperial, natural de Jénova, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Sevilla; el qual dezir fizo al nasçimiento de nuestro señor el Rey don Juan, quando nasçió en la çibdat de Toro, año de m.cccc.v años, e es fecho e fundado de fermosa e sotil invençión e de limadas diçiones.*

*Questo decir compose il citato Messer Francisco Imperial, originario di Genova, mentre abitava e viveva nella molto nobile città di Siviglia; il quale decir compose per la nascita del nostro signore, il Re don Juan, quando nacque nella città di Toro, nel 1405, ed è composto e articolato nella bella e sottile invenzione e di curate parole.*

En dos seteçientos e más dos e tres,  
 passando el aurora, viniendo el día,  
 viernes primero del terçero mes,  
 non sé si velava nin sé si dormía,  
 5 oí en boz alta: «¡Oh dulce María!».  
 a guisa de dueña que estava de parto,  
 e dio tres gritos, desí dixo al quarto:  
 «Valedme, Señora, esperança mia».

En bozes más baxas le oí dezir:  
 10 «¡Salve Regina, salvadme Señora!»  
 e a las devezes me paresçie oír:

Nel due settecento e più due e tre<sup>351</sup>,  
 passata l'aurora, sul sorgere del giorno,  
 il primo venerdì del terzo mese<sup>352</sup>,  
 non so se vegliassi né so se dormissi,  
 sentii ad alta voce: «O dolce Maria!»  
 come di donna che stesse partorendo,  
 e fece<sup>353</sup> tre grida, e poi disse al quarto:  
 «Prendetevi cura di me, Signora, speranza mia».

A voce più bassa la sentii dire:  
 «Salve, Regina! Salve, Signora! »  
 e dopo alcune volte mi parve di sentire:

<sup>350</sup> Copia in MH1-267 (381v -385r ): *Dezir que fue fecho quando nuestro señor el Rey don Juan nasçió [ ] el qual fizo miçer Françisco Imperial.*

<sup>351</sup> La poesia si apre con la data di nascita del re Juan II, il 1405, data che compare già nella rubrica.

<sup>352</sup> Imperial indica così il mese di marzo. Utilizzando delle perifrasi, l'autore concede un più ampio spazio all'evento conferendogli anche una maggiore importanza; questo è evidente anche al primo verso.

<sup>353</sup> PN1: «dios»; MH1: «dio»; NEPAULSINGH: «dio».



	« <i>Moder Goddes helpe</i> , alumbradm' agora»,	« <i>Mod hed god hep</i> , illuminami ora» <sup>354</sup> ,
	e a guisa de dueña que devota ora,	e come una donna devota prega,
	<i>Quam bonus Deus!</i> le oí rezar;	<i>Quam bonus Deus!</i> <sup>355</sup> , la sentii pregare;
15	e oíle a manera de apiadar:	e la sentii con tono supplichevole:
	<i>Çayha bic alhabín alcabila mora.</i>	<i>Çayha bical habin al cabila mora</i> <sup>356</sup> .
	Abrí los ojos e vime en un prado	Aprii gli occhi e mi vidi in un prato
	de cándidas rosas e flores olientes,	di candide rose e fiori profumati,
	de verdes laureles todo çircundado.	di verdi allori tutto circondato.
20	A guisa de cava, de dos bivas fuentes	Come una valle, da due vive fonti <sup>357</sup>

<sup>354</sup> PN1: «mod hed god hep»; MH1: «mo delgot de elpe»; NEPAULSINGH: «Mother of God, help». L'interpretazione del verso è molto controversa e ha dato luogo a pareri discordanti. W. J. ENTWISTLE riporta la questione sollevata da Nelson EDDIE rispetto alla lettura che fa del verso P. J. Pidal: stando agli studi di quest'ultimo, il verso andrebbe letto come "Mother good help" individuando nei termini forme arcaiche dell'inglese; EDDIE, però, mantiene il "god" come tale, suggerendo una interpretazione diversa delle parole. In effetti l'idea dello studioso trova corrispondenza nel secondo verso della stanza dove l'aspetto religioso è evidente. L'appello di Catalina de Lancaster, madre di Juan II, potrebbe essere dunque rivolto alla Vergine Benedetta madre di Dio e non alla madre della regina. Questa sarebbe, secondo EDDIE, la prima volta che viene inserita una frase in inglese all'interno di un testo spagnolo. Cfr. W. J. ENTWISTLE, *Cancionero de Baena*, 226, in «Hispanic Review», II/5, 1937, pp. 78-79; Nelson EDDIE, *Dante and Ferran Mauel de Lando*, «Hispanic Review», IV/2, 1936, p. 126; P. J. PIDAL, *Cancionero...*, cit.

<sup>355</sup> *O buon Dio!*. Questo verso latino è da sempre stato utilizzato nella letteratura di ogni lingua. Proseguono le preghiere della regina volte a ottenere la benevolenza divina. Il latino conferisce un tono aulico ed una certa importanza alle parole; per questo motivo Imperial ne fa più volte uso inserendolo in contesti importanti e specifici, come più avanti farà con i canti religiosi. Si riferisce al *Salmo 73*.

<sup>356</sup> Ancora una volta il verso lascia spazio a molte interpretazioni. La lingua utilizzata è l'arabo (tranne l'ultima parola che è, invece, castigliana); il significato rimane oscuro a causa, probabilmente, di una errata segmentazione delle parole. KROTKOFF (*The Arabic Line in the Cancionero de Baena*, in «Hispanic Review», XLII/4, 1974, pp. 427-429) riporta la tesi di NYKL (del quale, però, non segnala il riferimento bibliografico e quindi non possiamo far altro che fidarci di quanto sostiene lo studioso), secondo il quale il verso arabo sarebbe l'equivalente del verso 12 in inglese, ipotesi che viene, però, subito fatta crollare: infatti la sua supposizione risulta per molti sbagliata poiché lo studioso cerca un corrispettivo di *help* nel verso in maniera improbabile. Sicuramente NYKL offre degli spunti all'interpretazione di ENTWISTLE che però non ha una personale conoscenza della lingua araba e quindi anche le sue tesi vengono presto confutate poiché prive di collegamenti con la situazione della poesia.

La ragione principale di questa confusione sembra essere che nessun interprete, a partire dalle note di P. J. Pidal nella sua edizione, riusciva a liberarsi dalla lettura di *cabila* come l'arabo *qabîla* (con il /î/ lunga), "tribù". Tuttavia, se si considera *qâbila* (con /â/ lunga) si ottiene il significato di "levatrice". Per Pidal una plausibile soluzione potrebbe essere la frase *The pregnant one is calling you, oh Moorish midwife* (La donna incinta ti chiama, o levatrice dei Mori): nessuna esegesi forzata né torsione di suoni sono necessari, se non il cambio di /n/ in /l/ che può essere facilmente giustificato da un errore di scrittura o da una convenzione presente nel manoscritto. Altra possibile interpretazione potrebbe essere *vendrà a ti obsequios a toda la nación de los moros* (a te giungeranno ossequi a tutta la nazione dei Mori). È molto interessante notare come nelle stanze iniziali di questo *dezir* ci sia una notevole compresenza linguistica; una poesia che onora il Principe immaginando e descrivendo l'omaggio offerto a lui dai Sette Pianeti che sembra voler avvicinare simbolicamente le terre spagnole, la Chiesa, l'Inghilterra (terra nativa della regina) e la minoranza dei Mori messe tutte a disposizione dell'atteso bambino (ancora KROTKOFF, *The Arabic Line...*, cit.).

<sup>357</sup> AYA M 1729: «Cava: el valle hondo, o lugar donde se suelen juntar las aguas que caen de las montañas».

nasçía un arroyo de aguas corrientes,  
caliente la una e la otra fría,  
e una con otra non se bolvía;  
otro tal nunca vieron los ojos bivientes.

25 La calda corría por partes de fuera;  
segunt mi aviso creo que sería  
por guarda del prado a guis' de barrera,  
tan fuertemente e tanto fervía.  
Por partes de dentro la fría corría,  
30 de que se bañavan las rosas e flores;  
cantavan lugares e los ruiseñores  
como acostumbran al alva del día.

El romper del agua eran tenores  
que con las dulçes aves concordavan,  
35 en bozes baxas e de las mayores  
duçainas e farpas otrosí sonavan;  
e oí personas que manso cantavan,  
mas por la distançia non las entendía,  
e tanto era su grant melodía  
40 que todas las aves mucho se alegravan.

nasceva un ruscello di acque correnti,  
calda l'una e fredda l'altra,  
e una con l'altra non si mescolava;  
altro di simile mai videro gli occhi vivi<sup>358</sup>.

La calda correva per le parti di fuori;  
secondo il mio parere credo che fosse  
di protezione per il prato come una barriera<sup>359</sup>,  
tanto fortemente e molto ferveva.  
Per parti di dentro la fredda correva,  
della quale si bagnavano le rose e i fiori;  
cantavano i luoghi e gli usignoli,  
come erano soliti fare all'alba del giorno.

L'infrangersi dell'acqua erano tenori  
che con i dolci uccelli armonizzavano,  
in voci basse e delle più alti  
zampogne e arpe inoltre suonavano;  
e sentii persone che tranquille cantavano,  
ma per la distanza non le comprendevo,  
e tanta era la loro grande melodia<sup>360</sup>  
che tutti gli uccelli molto si rallegravano<sup>361</sup>.

---

<sup>358</sup> La descrizione è quella tipica del *locus amoenus* già incontrato nella poesia di Imperial. L'io lirico si vede qui per la prima volta circondato da tutto quello che occhi vivi non hanno mai visto. Prosegue poi la descrizione dei ruscelli.

<sup>359</sup> PN1: «lussero»; MH1: «barrera»; NEPAULSINGH: «la ssera».

<sup>360</sup> *Grant* è la forma arcaica di *grande*.

<sup>361</sup> L'autore fa riferimento alla *canora salutatio*, un topos letterario presente in molti testi letterari. Lo stesso Imperial, infatti, nel *Decir a las siete Virtudes* (vv. 447-450) fa riferimento al cinguettio degli uccelli: «E como en mayo, en prado de flores / se mueue el ayre en quebrando el alua, / suaueamente buelto con colores, / tal se mouió, acabada la salua». WOODFORD, nella sua analisi al *dezir*, ha individuato una somiglianza con Dante (*Pg.* XXVIII, 7-9): «Un'aura dolce, senza mutamento / avere in sé, mi feria per la fronte / non de più colpo che soave vento». L'«aura dolce» di Dante si avverte all'alba (si riferisce a «il novo giorno» del v. 3), e subito dopo il poeta parla de «li augelletti» (v. 14) «con piena letizia l'ore prime, / cantando» (vv. 16-17). Anche il sogno di Imperial ha inizio all'alba (v. 10), e «la salva» che egli menziona alla fine del suo sogno si riferisce alla *canora salutatio* che al suo risveglio è appena terminata. Cfr. Valerie MASSON DE GÓMEZ, *A New Interpretation of the Final Lines of the Desir a las syete virtudes*, in «Hispanic review», XL/4, 1972, pp. 412-427.

Siguiendo las bozes pissava camino,  
oliendo las flores por medio del prado.  
Al pie de la fuente a sombra de un pino  
e a la redonda de un jazmín çercado,  
45 vi entrar un toro muy asosegado  
e una leona sobre él asentada:  
de dueña la faz tenía coronada,  
a onzas e flores el manto broslado.

Alçé los ojos e vi en el aire  
50 en fazes de dueñas lozir ocho estrellas,  
ojos e faziones e graçia e donaire  
muy angelicales e, juntas con ellas,  
vi ocho fazes de ocho donzellas,  
dueñas e donzellas todas coronadas  
55 con coronas de oro e piedras labradas,  
que me paresçían muy bivas çentellas

La más alta d'ellas e la primera  
era cubierta de grand resplandor,  
non sé si de fuego nin sé de qué era,  
60 que tal non lo vi nunca nin mayor;  
e todas las otras de aquesta color  
eran cubiertas e de las donzellas,  
que si non, las fazes e figura d'ellas,  
non pudo mi vista tolerar el vigor.

65 E vi doze fazes muy alvas de anzillas,

Seguendo le voci proseguivo il cammino,  
odorando i fiori nel mezzo del prato.  
Ai piedi della fonte all'ombra di un pino  
e vicino all'aiuola di un gelsomino recintato,  
vidi entrare un toro molto quieto,  
e una leonessa sopra di lui seduta:  
di donna il volto aveva incoronato<sup>362</sup>,  
con onze e fiori il mantello decorato<sup>363</sup>.

Alzai gli occhi e vidi nell'aria  
in volti di donne scintillare otto stelle,  
occhi e volti e grazia e gentilezza  
assai angeliche e, assieme a loro,  
vidi otto volti di otto donzelle,  
donne e donzelle tutte coronate,  
con corone d'oro e pietre lavorate  
che mi parevano assai vive scintille.

La più alta di quelle e la prima  
era ricoperta di grande folgore,  
non so se di fuoco né so di cosa fosse,  
che tale non lo vidi mai né maggiore;  
e tutte le altre di questo colore  
erano ricoperte e delle donzelle,  
che altrimenti, i volti e l'immagine di quelle,  
non potette la mia vista sopportare il vigore<sup>364</sup>.

Vidi dodici volti assai candidi di ancelle<sup>365</sup>,

<sup>362</sup> *Faz* sta per *fas*, forma arcaica di *cara*.

<sup>363</sup> *Honsa* sta per *onza*, un quadrupede molto simile al leopardo e alla pantera. Usato qui metaforicamente, potrebbe simboleggiare il vigore e la forza della donna che passano anche attraverso la decorazione dei vestiti. Cfr. P. J. PIDAL, *Cancionero...*, cit., p. 667.

<sup>364</sup> PN1: «non vido mi visto tal era el vigor»; MH1 «non pudo mi vista tolerar el vigor»; NEPAULSINGH «non vido mi vista, tal era el vigor». L'io lirico rimane accecato dallo splendore della visione, come accade anche a Dante nel Paradiso alla vista di Beatrice e dei beati.

<sup>365</sup> RAE A 1726: «Alua: es lo mismo que alba: primera luz que al amanecer despide de si el sol. Significa tambien aquella túnica de lienzo blanco, que sobre su hábito Clericál, ó Religioso se ponen despues del

guirlandas de perlas e de diamantes,  
de muy clara flama buelta con çentillas  
cubiertos los cuerpos alquanto distantes;  
e una de otra eran çircundantes  
70 e las ocho dueñas firme las mirando  
e seis a seis bozes en canto alternando,  
*Te Deum laudamus* todas concordantes.

Así alternaron fasta en fin del salmo,  
e las otras donzellas luego siguiente  
75 *Benedictus qui venit* en modo tan almo  
que nunca se oyó aquí entre la gente;  
e oílas cantar ordenadamente  
*Deus iudicium tuum regi da,*  
que el *re mi ut re e la sol mi fa*  
80 a par paresçía de arte difiçiente.

Desque más miré, de oriental çafí  
vi letras escritas, e en la primera  
corona de dueña muy clara leí:

ghirlande di pietre e di diamanti<sup>366</sup>,  
di assai chiara fiamma avvolta con scintille<sup>367</sup>  
coperti i corpi abbastanza distanti;  
e una dell'altra erano circondanti  
e le otto donne immobili ammirandole  
e di sei in sei voci in canto<sup>368</sup> alternando,  
*Te Deum laudamus* tutte all'unisono<sup>369</sup>.

Così alternarono fino alla fine del salmo<sup>370</sup>,  
e le altre donzelle dunque di seguito  
*Benedictus qui venit* in maniera tanto elevato<sup>371</sup>  
che mai si<sup>372</sup> sentì qui tra la gente;  
e le sentii cantare ordinatamente  
*Deus iudicium tuum regi da*<sup>373</sup>,  
che il *re mi do re la sol mi fa*<sup>374</sup>  
a confronto pareva di arte mancante.

Appena meglio osservai, di orientale zaffiro  
vidi parole scritte, e nella prima  
corona di donna assai chiaramente lessi:

---

Amito los Sacerdotes, y Ordenados de Mayores órdenes para celebrar el Santo sacrificio de la Missa». Imperial si riferisce allo zodiaco.

<sup>366</sup> PN1: «coronas de piedras e de diamantes»; MH1: «guirlandas de perlas o de diamantes»; NEPAULSINGH: «coronas de piedras e de diamantes».

<sup>367</sup> RAE A 1739: «Vuelta: movimiento con que algun cuerpo se agita en el aire, volviendose eternamente como las vueltas de los volatiles, ú danzantes».

<sup>368</sup> PN1: «en alto»; MH1: «en canto»; NEPAULSINGH: «en alto».

<sup>369</sup> *Ti lodiamo Dio*, il canto di preghiera prodotto all'unisono dalle fanciulle. Lo stesso canto accoglie anche Dante una volta varcata la soglia di accesso al Purgatorio (Cfr. *Pg.* IX, 140)

<sup>370</sup> PN1: «e asi acabaron fasta fyn del salmo»; MH1: «así alternaron fasta en fin del canto»;

NEPAULSINGH: «e asi acabaron fasta fyn del salmo».

<sup>371</sup> PN1: «e asi acabaron fasta fyn del salmo»; MH1: «así alternaron fasta en fin del canto»; NEPAULSINGH: «e asi acabaron fasta fyn del salmo». Prosegue il canto religioso in latino con un *Benedetto colui che viene*. Le parole in lingua riprendono l'incipit delle messe latine; la formula completa, *benedictus qui venit in nomine Domini*, è presente anche in molti salmi come nel 117, vv. 25-26 riportato nel Vangelo di Matteo (San Tommaso d'Aquino, *Catena Aurea*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 2007, p. 446). Le stesse parole accolgono Cristo al suo ingresso in Gerusalemme la domenica delle Palme (Matteo, XXI, 9; Marco, XI, 10; Luca, XIX, 38) e sono riportate da Dante nella *Commedia* (*Pg.* XXX, 19).

<sup>372</sup> PN1: «que sy nunca»; MH1: «que nunca»; NEPAULSINGH: «que sy nunca».

<sup>373</sup> Le parole latine di questo verso si trovano nel Salmo 71-2 in Salomone. Cfr. Antonio MARTINI, *Vecchio Testamento secondo la Volgata tradotto in lingua italiana*, Tomo X, Firenze, 1784, p. 351.

<sup>374</sup> Il canto è tanto meraviglioso da far parere priva di arte la disciplina musicale umana, indicata attraverso i nomi delle note.

«Saturno só», e en la otra era  
85 «Júpiter» escripto, «Mars» en la terçera,  
e Sol e Venus, Mercurio e Luna,  
e assí degradando «Magna Fortuna»  
con tales letras en la postrimera.

Bien como quando fablar señores  
90 quieren en cortes o en los conclaves,  
que dexan la fabla todos los menores,  
assí çesaron por todas las aves  
sones e cantos; después muy suaves  
bozes espiraron las nobles donçellas,  
95 e para dezir las razones d'ellas  
ayúdeme Apolo, que a mí son muy graves.

Non vido Aliger tan gran asosiego  
en el escuro limbo, espiramentando,  
en el grant colegio del maestro griego,  
100 con el Mantuano ser poetizando,

«Saturno sono», e nell'altra era  
scritto «Giove», «Marte» nella terza,  
e Sole e Venere, Mercurio e Luna,  
e cosí decrescendo la «Grande Fortuna»<sup>375</sup>  
con queste parole in ultima posizione<sup>376</sup>.

Bene come quando parlare i signori  
vogliono in corti o nei conclave,  
che cedono la parola tutti i minori,  
cosí cessarono di tutti gli uccelli  
i suoni e i canti; poi assai soavi  
voci emisero le nobili donzelle,  
e per dire<sup>377</sup> le ragioni di quelle  
aiutami Apollo, che per me sono molto autorevoli

Non vide Alighieri tanto silenzio<sup>379</sup>  
nell'oscuro limbo, mentre respirava,  
nel grande collegio del maestro greco<sup>380</sup>,  
con il Mantovano va poetizzando<sup>381</sup>,

<sup>375</sup> PN1: «mana»; MH1: «mengua»; NEPAULSINGH: «mana». La fortuna viene qui definita *mana*; J. VÉLEZ SÁINZ (*La iconización de lo femenino en Edad Media, de Prudencio a la corte de Juan II*, Tejuelo 2008, pp. 57-76) interpreta il termine come *magna*. L'aggettivo potrebbe anche essere ricondotto alla forma latina arcaica corrispondente a *bonus*. Il significato rimane comunque non molto diverso a seconda delle due interpretazioni: in entrambi i casi si vuole sottolineare l'importanza della fortuna che si comprenderà in pieno alla fine del poemetto.

<sup>376</sup> RAE A 1737: «Postrimero: lo que es último en orden».

<sup>377</sup> PN1: «e para se dezir»; MH1: «e para dezir»; NEPAULSINGH: «e para se dezir».

<sup>378</sup> Apollo è il dio delle arti, della medicina, della musica e della profezia; patrono della poesia, in quanto signore delle Muse, viene anche descritto come un provetto arciere in grado di infliggere, con la sua arma, terribili pestilenze ai popoli che lo contrariavano. Il rivolgersi a questa divinità è un *topos* comune a molti testi poetici. Si ricordi l'invocazione ad Apollo presente nella *Commedia* (*Pd.* I, 22-24) dove l'autore rievoca l'episodio della sfida di Marsia alla divinità, la sconfitta dell'uomo e la punizione inflittagli, tutti eventi narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi* (VI, 382-400). Anche nel *Dezir a las Syete Virtudes* (v. 17) Imperial riprendeva l'episodio mitico commettendo, però, l'errore di separare le persone di Apollo e Febo che sono, in realtà, le versioni greca e romana della medesima divinità.

<sup>379</sup> Dante; il sostantivo *asosiego* è già stato utilizzato, con una variante, nel verso 45 in riferimento alla visione del toro. RAE H 1933: «Asosiego: lo mismo que sosiego».

<sup>380</sup> Nella tradizione letteraria classica il maestro greco per eccellenza è Omero; il grande poeta viene citato anche da Dante che lo indica, con Orazio, Ovidio e Lucano, come uno degli iniziatori degli stili poetici (*Inf.* IV, 86-90). Ma in questa occasione –così come più avanti, al v. 280- Imperial si riferisce ad Aristotele, «l maestro di color che sanno / seder tra filosofica famiglia» (*Inf.* IV, 131-132).

<sup>381</sup> Virgilio.

como de mostro me paresció quando  
començó a fablar el alto planeta,  
con Júpiter junto en boz mansueta,  
como adelante vó metrificando.

105 «Pues nos avemos, señores, llegado  
al nascimiento –dixo– d’este Infante,  
faremos, nobleza, que sea dotado  
de nuestras virtudes muy abundante,  
e, por que a las mías sea concordante,  
110 en todos sus auctos sea acabado  
non aya el seso muy arrebatado,  
mas maduramente cate adelante.

Grant edat biva e muy luengos días,  
de çibdades e villas grant edificador;  
115 todas las tierras le dó que son mías,  
de nobles palacios sea labrador  
e más que Oclides muy grant sabidor.  
E dóle a Prudencia, esta mi donzella  
por su Mayordoma mayor, e con ella  
120 será sin dubda mejor obrador».

Júpiter dixo: «Muy asosegado,  
limpio e puro, sabio e honesto,  
paçífico e justo sea e mesurado,  
misericordioso, otrosí modesto,  
125 noble e benigno, esçelente, apuesto,  
e del Sumo Bien sea servidor,

come di mostro mi apparve quando  
cominciò a parlare l’alto pianeta<sup>382</sup>  
con Giove insieme in tono tranquillo,  
come più avanti vado poetando.

«Poiché non abbiamo, signori, assistito  
alla nascita –disse- di questo Infante,  
faremo, Nobiltà, che sia dotato  
delle nostre virtù assai abbondantemente,  
e, affinché con le mie sia in accordo,  
in tutte le sue azioni sia pacato<sup>383</sup>,  
e non abbia il giudizio molto precibitoso,  
ma prudentemente guardi avanti.

Una grande età viva e molti lunghi giorni,  
di città e ville grande fondatore,  
tutte le terre gli dò che mi appartengono,  
di nobili palazzi sia costruttore  
e più di Euclide assai grande saggio<sup>384</sup>.  
E gli dono Prudenza, questa mia donzella,  
come sua Maggiordoma maggiore, e con lei  
sarà senza dubbio miglior lavoratore».

Giove disse: «Molto tranquillo,  
trasparente e puro, saggio e onesto,  
pacifico e giusto sia e misurato,  
misericordioso, anche modesto,  
nobile e benevolo, eccellente, opportuno,  
e del Sommo Bene sia servitore,

---

<sup>382</sup> L’alto pianeta è Saturno; anche in questa occasione l’influenza di Dante è evidente, poiché nella *Commedia* il suo cielo è il settimo, l’ultimo prima di quello delle Stelle Fisse e del Primo Mobile.

<sup>383</sup> PN1: «asentado»; MH1: «acabado»; NEPAULSINGH: «asentado».

<sup>384</sup> Oclide sta ad indicare Euclide, noto matematico greco, vissuto nel III secolo a. C., padre della geometria occidentale. Dante lo collocava, all’interno della *Commedia*, nel Castello degli spiriti magni dove sono presenti personaggi storici e mitologici legati al nome di Roma (*Inf.* IV, 142-144).

e de todos bienes muy amador,  
e de la verdat siempre manifiesto.

E dóle otrosí en singular don  
130 que sea ilustrado de perfecta sapiencia,  
más complidamente que fue Salomón,  
e todos sus dichos sean sentencia;  
e aya aspecto e aya presencia  
de grant reverencia e abtoridat,  
135 onores e viçios e felixidat,  
quantos dar puede la mi influencia.

De la república sea amador  
más que Medelo, que tan virilmente  
defendió a Tarpea al emperador,  
140 él sólo seletto entre tanta gente,  
e por que sea aun más eçelente,  
e entre los nobles mas esclareçido,  
más ame ser [*bueno que non ser temido,*]  
e será dotado muy perfectamente.

145 Aya nobles paños e sus vestiduras  
mucho preçiosas e imperiales;

e di tutti i beni molto amatore,<sup>385</sup>  
e della verità sempre fautore.

E gli dò anche in raro dono  
che sia illuminato di perfetta sapienza,  
più profondamente di quanto fu Salomone<sup>386</sup>,  
e tutti i suoi detti siano sentenza<sup>387</sup>;  
e abbia aspetto e abbia la presenza  
di grande reverenza e autorità,  
onori e piaceri e felicità,  
quanti dare può la mia influenza.

Della repubblica sia amante,  
più di Metello<sup>388</sup>, che così virilmente  
difese a Tarpeya l'imperatore<sup>389</sup>,  
egli solo eletto tra tanta gente<sup>390</sup>,  
e perché sia ancora più eccellente,  
e tra i nobili più illuminato,  
più ami essere [*buono che non essere temuto,*<sup>391</sup>]  
e sarà provvisto assai perfettamente.

Abbia nobili suoi panni e le sue vesti  
molto preziose e regali;

---

<sup>385</sup> Rispetto alla trascrizione di DUTTON-CUENCA è stata aggiunta una virgola.

<sup>386</sup> Moltissimi hanno ricordato la saggezza di Salomone; e, tra questi, non possiamo non ricordare Dante che, nella *Commedia*, lo indica come il sapiente dei re (*Pd.* X, 114).

<sup>387</sup> Sostanzialmente Giove chiede che tutto ciò che avesse detto il re diventasse legge per il popolo.

<sup>388</sup> Imperial si riferisce al tribuno Metello, vissuto nel I a. C. Anche nel *Decir a las siete Virtudes* l'autore cita il romano (v. 378). Un richiamo allo stesso personaggio è dato anche da Dante che lo colloca nel Purgatorio (*Pg.* IX, 136-138).

<sup>389</sup> Si tratta di Tarpeya, una rocca che rappresentava la durezza e l'atteggiamento spietato che i romani riservavano ai traditori; era un dirupo della collina capitolina utilizzato durante la Repubblica come luogo di esecuzione per assassini e traditori, sede anche dell'erario romano. L'imperatore al quale Imperial si riferisce è Giulio Cesare.

<sup>390</sup> Anche qui l'influenza dantesca è presente. Il *solo seletto* che Imperial riferisce a Metello viene utilizzato da Dante nel definire l'anima di Sordello (*Pg.* VI, v. 59).

<sup>391</sup> Si tratta di un verso mutilo che nell'edizione di Pidal (*Cancionero...*, *cit.*) è riportato con una serie di puntini. J. M. AZÁCETA ipotizza una integrazione del verso (contenuta in parentesi quadre) seguendo la versione del testo presente in MH1.

mándese bien, que las fermosuras  
más lo alumbran que claros cristales.  
Sus sobrevistas e sobreseñales,  
150 sus paramentos e sus coberturas  
de sus cavallos e las aposturas,  
las del Carlomano non sean tales.

E vos, Temprança, donzella señora,  
d'este Infante vos sed camarera:  
155 de vuestra dulce faz mucho se inflora  
Mares, Saturno, enclara mi espera;  
e dótole que sea qual fue e qual era  
el libro romano en moral costumbre».  
Callada la boz de la segunda lumbre,  
160 con muy grande ardor sinó la terçera:

«Ardid como Archiles sea e ligero,  
animoso como Éctor e tan esforçado,  
muy cavalgante e buen cavallero,  
fermoso sin armas, e muy más armado,  
165 e como león muy descadenado,  
valiente e seguro, grant batallador,  
de los vençedores sea él vençedor,  
por que más en esto sea redotado.

si muova<sup>392</sup> con cura, che le bellezze  
più le illuminano dei chiari cristalli<sup>393</sup>.  
Le sue divise e i suoi stendardi,  
i suoi parimenti e le sue selle  
dei suoi cavalli e le eleganze,  
quelle di Carlo Magno non siano pari.

E voi, Temperanza, fanciulla signora,  
di questo Infante voi siate cameriera:  
del vostro dolce volto molto si adorna<sup>394</sup>  
Marte, oh Saturno, rischiara la mia sfera<sup>395</sup>;  
e gli sia concesso che sia come fu e come era  
il libro romano in materia di costumi morali»<sup>396</sup>.  
Zittita la voce della seconda luce<sup>397</sup>,  
con assai grande ardore seguì<sup>398</sup> la terza<sup>399</sup>:

«Valoroso come Achille sia e veloce,  
animoso come Ettore e molto vigoroso,  
assai bravo a cavalcare e buon cavallerizzo,  
bello senza armi, e assai più armato,  
e come un leone assai selvaggio<sup>400</sup>,  
valoroso e sicuro, gran battagliero,  
dei vincitori sia il vincitore,  
affinché più in questo sia onorato.

<sup>392</sup> PN1: «mudesse»; MH1: «mándese»; NEPAULSINGH: «múdesse».

<sup>393</sup> Il verbo *alumbrar* è già stato utilizzato al v.12 nelle parole di preghiera della regina.

<sup>394</sup> Troviamo qui l'ennesima reminescenza dantesca. Dante, infatti, in molti versi del *Paradiso* utilizza il verbo "s'infiora" con il significato di "adornarsi" (*Pd.* X, 91; *Pd.* XIII, 7; *Pd.* XXIII, 72).

<sup>395</sup> A parlare è Giove; stando al sistema tolemaico, Saturno si trova nella sua stessa sfera.

<sup>396</sup> Il riferimento è sicuramente ai *mores* romani di cui si parla in tutta la letteratura classica, anche se, nelle loro analisi, NEPAULSINGH il *De regime Principum* di Egidio Romano, e DUTTON-CUENCA avanza l'ipotesi che Imperial si riferisse ai *Disticha Catonis*, collezioni di massime morali e didattiche attribuite a Catone, che ebbero diffusione intorno al secolo III.

<sup>397</sup> La seconda luce è, evidentemente, Giove.

<sup>398</sup> MH1: «con muy gran vigor sonó la terçera»; NEPAULSINGH: «seguió». In questo caso si segue la lezione di NEPAULSINGH.

<sup>399</sup> Marte.

<sup>400</sup> *Descadenado* può derivare da *descabellado* (selvatico) o da *descarriado* (randagio); il significato, comunque, non cambia molto.



Al grant Macabeo e al gran Çepi3n,  
 170 al buen Josu3e lieve mejor3a,  
 e a los que vençieron so el alto pend3n  
 de la noble ave que bolar sol3a,  
 ass3 vença 3l, llamando «¡Mar3a!»  
 so el fuerte castillo e bravo le3n,  
 175 e de los que fueron e fueren e son  
 sea flor de flores en cavaller3a.

Al grande Maccabeo e al grande Scipione<sup>401</sup>,  
 al buon Giosu3e porti miglioria<sup>402</sup>,  
 e a coloro che vinsero sotto la grande bandiera  
 del nobile uccello<sup>403</sup> che era solito volare,  
 cos3 vinca egli, invocando «Maria!»  
 sotto il forte castello e il mansueto leone<sup>404</sup>,  
 e di quelli che furono, saranno e sono  
 sia<sup>405</sup> fiore dei fiori nella cavalleria.

En dones dos joyas le d3 muy gentiles  
 de dos cavalleros que mucho preciava:  
 la una es la lança del gentil Archiles,  
 180 qu'el fierro fer3a e el cuento sanava,  
 la otra el espada con que batallava  
 el muy esmerado Duque de Bull3n,  
 que en la conquista del alto Si3n  
 tan maravillosos golpes golpava.

Come doni due gioielli gli d3 assai preziosi  
 di due cavalieri che molto apprezzavo<sup>406</sup>:  
 la prima 3 la lancia del nobile Achille<sup>407</sup>,  
 che il ferro fendeva e la Storia sanava<sup>408</sup>;  
 l'altro la spada con la quale combatteva  
 l'assai illustre duca di Buglione<sup>409</sup>,  
 che nella conquista dell'alta Sion<sup>410</sup>  
 cos3 straordinari colpi lanciava.

185 E dole otros3 a Buç3falaz  
 de los altos saltos e grant corredor,

E gli d3 anche Bucefalo<sup>411</sup>  
 dagli alti salti e grande corridore<sup>412</sup>,

<sup>401</sup> Il riferimento 3 a Giuda Maccabeo, gi3 citato da Dante (*Pd.* XVIII, 40), che liber3 il popolo ebreo dalla tirannide di Antioco re di Siria. Imperial allude poi ad uno degli Scipioni che combatt3 le guerre puniche.

<sup>402</sup> Anche Josu3e 3 stato citato da Dante (*Pd.* XVIII, 37-39).

<sup>403</sup> DUTTON-CUENCA attribuiscono il riferimento all'emblema di Roma.

<sup>404</sup> Si fa riferimento allo stemma della Castilla y Le3n che raffigura, in quattro campi rettangolari e a posizioni alterne, un castello ed un leone.

<sup>405</sup> PN1: «sera»; MH1: «sea»; NEPAULSINGH: «ser3a».

<sup>406</sup> RAE A 1737: «Preciar: lo mismo que apreciar».

<sup>407</sup> Ancora una volta emerge il valore cortese di nobilt3 e gentilezza. L'aggettivo *noble* 3 stato utilizzato in pi3 punti del componimento e in questa stessa stanza al v. 177.

<sup>408</sup> La traduzione 3 incerta. Imperial si riferisce alla mitica lancia di Achille che, secondo una leggenda riportata anche da Dante nella *Divina Commedia* (*Inf.* XXXI, 1-6), aveva la prodigiosa caratteristica di ferire con un colpo e di risanare con il successivo. Il poeta potrebbe alludere al «cuento de la lanza» che nei dizionari della RAE viene definito come un «Palo armado con un pincho de hierro, que se usa para defenderse y ofender», anche se il genovese potrebbe intedere, pi3 globalmente, la Storia. Dutton-Cuenca interpretano la parola come «contera».

<sup>409</sup> Goffredo di Buglione, difensore del Santo Sepolcro e governatore di Gerusalemme, che prese parte alla Prima Crociata. A lui 3 dedicata la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso e anche Dante lo cita (*Pd.* XVII, 46-48).

<sup>410</sup> Riferimento alla conquista di Gerusalemme.

<sup>411</sup> PN1: «Aboçin fallaz»; MH:1 «Buç3falaz». Imperial si riferisce a Bucefalo, il cavallo di Alessandro Magno, e indirettamente allo stesso imperatore.

<sup>412</sup> RAE A 1739: «Salto: espacio de tierra que mide un salto. Lat. *Saltus.*»

<p>e dóle el estado del noble Galaz,</p> <p>e dó l' Fortaleza por Guarda mayor; e por que batalle sin ningunt pavor, 190 de mis lindas armas sea bien guarnido e sea feridor e nunca ferido, de guerra e batallas muy grand sabidor».</p> <p>Tanta alegría non mostró en el viso el poeta jurista, teólogo Dante 195 Beatriz en el çielo como quando quiso razonar a él Sol; después con semblante de grant afectión, dixo: «Este Infante más que Absalón sea muy fermoso, en andar e gestos muy asseoso, 200 como Ércoles fuerte sea e constante.</p> <p>De los non poderosos sea defensor con muchas merçedes a todos onrando, de reyes e duques príncipe e señor, e a los gentiles omnes preçiando. 205 Como águila monta en aire bolando monte en alteza, e como montaron Alixandre e Julio quando conquistaron al mundo universo todo trihumphando.</p> <p>E sea señor de todo el oro,</p>	<p>gli dò la posizione del nobile Galahad<sup>413</sup>,</p> <p>e gli dò la Fortezza come Guardia maggiore<sup>414</sup>; e perché combatta senza alcuna paura, delle mie lucenti armi sia ben fornito e sia feritore e mai ferito, di guerra e battaglie assau grande conoscitore»<sup>415</sup>.</p> <p>Tanta allegria non mostrò nel volto il poeta giudice, teologo Dante Beatrice nel cielo come quando volle ragionar con lui Sole; dopo con aspetto di grande emozione disse: «Questo Infante più di Assalonne sia assai bello<sup>416</sup>, nell'andare e nei gesti assai fine<sup>417</sup>, come Ercole sia forte e costante.</p> <p>Dei non potenti sia difensore con molti favori tutti onorando, di re e duchi principe e signore, e dei gentili uomini estimatore. Come un'aquila sale verso il cielo volando salga in alto, e come salirono Alessandro e Giulio<sup>418</sup> quando conquistarono il mondo l'universo tutto trionfando.</p> <p>E sia signore di tutto l'oro,</p>
---	---

<sup>413</sup> Cavaliere della Tavola Rotonda, figlio illegittimo di Lancillotto, noto per la sua nobiltà e purezza.

<sup>414</sup> Un'altra delle quattro virtù cardinali indicate nel *Decir a las siete Virtudes* al v. 233.

<sup>415</sup> Torna il termine *sabidor* già trovato al v. 117.

<sup>416</sup> Assalonne, personaggio biblico citato già in Dante (*Inf.* XXVIII, 136-138); viene descritto nelle *Scritture* (*II Libro di Samuele* 3, 3; 13, 19; 20, 6; *I Libro dei Re*, 1, 6; 2, 7-28; 15, 2-10; *I Libro delle Cronache*, 3, 2; *II Libro delle Cronache*, 11, 20 e segg.; *Salmi*, 3,1) come l'uomo più bello di Israele, dal corpo perfetto e dai capelli lunghi e folti.

<sup>417</sup> RAE H 1933: «Adj. ant. dotato de aseos».

<sup>418</sup> L'autore si riferisce ad Alessandro Magno (lo aveva già fatto al v. 185) e a Giulio Cesare (come nel v. 139).

<p>210 de piedras preçiosas, e jamás nunca ame desordenada guarda de tesoro,</p> <p>siempre diga «toma», nunca diga «dame». El su coraçón todo se enflame en magnimidat e magnifiçençia,</p> <p>215 e mire siempre a alta exçelencia e de altas flores su corona enrame.</p> <p>Aya fijos e fijas, nietas e nietos, en nuestras virtudes todos le parescan. Granen los panes, metan los sarmientos,</p> <p>220 frutales e flores fruten e florescan, de yervas los prados todos reverdezcan, los aires diversos sean purificados, omnes e peçes, aves e ganados multiplicando en su tiempo crescan.</p> <p>225 E dól' en merçed más esta donzella que la tenga e aya por su cara esposa: en todo el çielo non ha tal estrella nin entre las rosas otra atal rosa; Fe es su nombre e es tan fermosa</p> <p>230 que sin ser vista deve ser amada». La boz de la quarta luz acabada, espiró la quinta muy más onorosa.</p> <p>Tan grant amor nunca mostraron</p>	<p>di pietre preziose, e mai ami una disordinata guardia del tesoro,</p> <p>sempre dica «prendi», mai dica «dammi»<sup>419</sup>. Il suo cuore tutto si infiammi in magnanimità e magnificenza, e guardi sempre all'alta eccellenza e con gli alti fiori la sua corona si intrecci.</p> <p>Abbia figli e figlie, nipoti maschi e femmine, nelle nostre virtù tutti gli somiglino. Seminino le messi, mettano i tralci, frutteti e fiori maturino e fioriscano, di erbe i prati<sup>420</sup> tutti rinverdiscano, i cieli diversi siano purificati, uomini e pesci, uccelli e bestiame<sup>421</sup> multiplicandosi nel suo tempo crescano.</p> <p>E gli dò come dono in più questa donzella che la tenga e l'abbia come sua dolce sposa: in tutto il cielo non c'è una simile stella né tra le rose un'altra rosa così; Fede è il suo nome ed è così bella che senza essere vista deve essere amata». La voce della quarta luce terminata<sup>422</sup>, cominciò la quinta assai più nobile<sup>423</sup>.</p> <p>Un così grande amore mai mostrarono</p>
---	--

<sup>419</sup> Si tratta di un detto ricorrente, presente anche in Alfonso Álvarez (CB 219, vv. 25-26: «que más vale “toma” çiento / que mil “te daré” mesquino») e Fray Diego de Valencia (CB 502, vv. 23-24: «Nunca dizen “toma” / siempre dizen “dame”»).

<sup>420</sup> PN1: «canpos»; MH1: «prados»; NEPAULSINGH: «canpos».

<sup>421</sup> PN1: «panes & viñas yeruas & ganados»; MH1: «omes e peçes aves e ganados»; NEPAULSINGH: «panes e viñas, yerbas e ganados».

<sup>422</sup> Verbo presente già al v. 73; la quarta luce è il Sole.

<sup>423</sup> RAE U 1803: «Adj. ant. Lo mismo que *honroso*». Comincia a parlare Venere, la quinta luce.

ojos de madre nin de enamorada  
235 como los de Venus quando remiraron  
donde la leona estava assentada;  
creo que sería porque fue pagada  
de ver al Infante que yo después vi.  
Assí en falagos dezir le oí,  
240 de rayos de amor la faz inflamada:

«Qual fue Narçiso el muy amoroso  
en la fuente clara a su façión,  
sea este Infante mucho graçioso  
en conversaçión, en fablar razón,  
245 manso e cortés, de gentil coraçón,  
amador a todos, de todos amado,  
deleitoso en fablar, de buen gasajado,  
e más sabidor de amor que Nasón.

Todos los amores que ovieron Archiles,  
250 Paris e Troilos de las sus señores,  
Tristán, Lançarote de las muy gentiles  
sus enamoradas e muy de valores,  
él e su muger ayan mayores  
que los de París e los de Viana,  
255 e de Amadís e los de Oriana,

occhi di madre<sup>424</sup> né di innamorata,  
come quelli di Venere quando guardarono  
dove la leonessa<sup>425</sup> stava seduta;  
credo che sia perché fu appagata  
nel vedere l'Infante che io vidi in seguito.  
Così in adorazione la ascoltai dire,  
di raggi d'amore il volto illuminato:

«Come fu Narciso il molto amoroso  
nella fonte limpida alla sua nascita<sup>426</sup>,  
sia questo Infante molto grazioso  
nella conversazione, nel parlare ragionevole,  
mite e cortese, dal nobile cuore,  
amante di tutti, da tutti amato,  
divertente nel parlare, di buon umore,  
e più saggio nell'amore di Nasone<sup>427</sup>.

Tutti gli amori che ebbero Achille,  
Paride e Troilo delle sue signore<sup>428</sup>,  
Tristano, Lancillotto, delle assai nobili  
loro innamorate e di molto valore,  
lui e la sua sposa abbiano [amori] più grandi  
di quelli di Paris e di Viana<sup>429</sup>,  
e di Amadigi e di Oriana<sup>430</sup>,

---

<sup>424</sup> PN1: «padre»; MH1 «madre»; NEPAULSINGH: «padre».

<sup>425</sup> Catalina de Lancaster.

<sup>426</sup> Un altro riferimento mitico, questa volta a Narciso. La sua storia è stata narrata, tra gli altri, da Ovidio (*Metamorfosi*, III, 339-509), modello che è possibile che Imperial avesse come riferimento.

<sup>427</sup> Ovidio.

<sup>428</sup> In questa strofa emerge la cultura di Imperial in fatto di mitologia. L'autore fa riferimenti ad Achille, Paride e Troilo, e ai loro amori (Briseide, Elena e Cressida). Troilo, in particolare, è il figlio minore di Priamo ed Ecuba; innamorato di Cressida, rappresenta l'amante cortese *ante litteram*.

<sup>429</sup> La storia dell'amore tra questi due personaggi viene narrata già in un libro di origine provenzale andato perduto, tradotto in francese nel 1487 e, successivamente, in castigliano. Cfr. José AMADOR DE LOS RIOS, *Historia crítica...*, cit., tomo V, Madrid, 1864, p. 85; Nieves BARANDA, Victor INFANTES, a cura di *Narrativa popular de la Edad Media*, Akal, 1996. Non è la prima occasione che Imperial dimostra di conoscere il testo, la cui eco si legge anche nel componimento 231, dedicato alla Estrella Diana.

<sup>430</sup> La storia del loro amore si trova nell'*Amadis de Guala*, il primo della lunga serie dei *Libros de Caballería*, pubblicato in 4 volumi nel 1508, ed è presente anche nella biblioteca di Don Chisciotte.

e que los de Blancaflor e Flores.  
E más que Tristán sea sabidor  
de farpa, e cante más amoroso  
que la serena, e sea jugador  
260 de todos juegos quando fuer' oçioso.  
E por que biva muy más viçioso,  
vos, Caridat, la mi muy amada,  
sed su leal e su enamorada  
e viva con vos por siempre gozoso».

265 Tanta agudeza nunca en foçilar  
vi en çentellas de bivo carbón  
como quando Mercurio quiso fablar,  
mostró en sus ojos e su disposición.  
Diz: «Yo le enfloyo seso e razón,  
270 e sabiduría por que él sólo apure  
como Justiniano en Çivile jure,  
leyes e partidas, las que buenas son.

Más que la lógica sea muy sutil,  
e las sotilezas en él se acaben;  
275 más que en Agostín mill vezes mill  
quepan en él las que en libros caben.  
E por que los sabios todos lo alaben,  
e que semejante sea más a mí,  
dóle las çiençias, las que influí

e quelli di Biancifiore e Florio<sup>431</sup>.  
E più che Tristano sia conoscitore  
di arpa, e canti più seducente  
della sirena<sup>432</sup>, e sia giocatore  
di tutti i giochi quando sia ozioso.  
E perché viva<sup>433</sup> assai più contento,  
voi, Carità, la mia assai amata,  
siate a lui leale e sua innamorata  
e viva con voi per sempre gioioso».

Tanta intelligenza mai brillare  
vidi in scintille di vivo carbone  
come quando Mercurio volle parlare,  
mostrò nei suoi occhi e nella sua discrezione<sup>434</sup>.  
Disse: «Io gli infondo senno e ragione,  
e saggezza perché lui solo si specializzi  
come<sup>435</sup> Giustiniano in diritto civile<sup>436</sup>,  
leggi e scritture, quelle che sono buone.

Più che la logica sia<sup>437</sup> assai sottile,  
e le sottigliezze in lui trovino fine;  
più che in Agostino mille e mille volte  
risiedano il lui le cose che nei libri si trovano.  
E perché i saggi tutti lo elogino,  
e che simile sia di più a me,  
gli dò le conoscenze<sup>438</sup>, quelle che profusi

---

<sup>431</sup> L'amore di Florio e Biancifiore è protagonista del *Filocolo* di Boccaccio, romanzo in cinque libri scritto tra il 1336 e il 1339.

<sup>432</sup> Evidente riferimento all'*Odissea* (XII, 148-200).

<sup>433</sup> PN1: «sea»; MH1: «biva»; NEPAULSINGH: «sea».

<sup>434</sup> PN1: «descriçión»; MH1: «disposición»; NEPAULSINGH: «descriçión».

<sup>435</sup> PN1: «a»; MH1: «como»; NEPAULSINGH: «a».

<sup>436</sup> Giustiniano I, imperatore di Bisanzio, fu autore del *Corpus Iuris Civilis*. La raccolta normativa del 533 era volta a riordinare il caotico sistema giuridico dell'impero ed è la base del diritto di molti Stati moderni.

<sup>437</sup> PN1: «lea»; MH1: «sea»; NEPAULSINGH: «lea».

<sup>438</sup> PN1: «dole influençias»; MH1: «dole las çiençias»; NEPAULSINGH: «dole influençias»

280 en el Maestro de los que saben.

Sea muy envido e muy mañoso,  
aya e tenga perfecta espresiva,  
solícito sea e muy curioso,  
non biva en ocio mas en vida activa.

285 Tome por amiga aquesta muy diva  
donzella garrida, por nonbre Esperança:  
quien bive con ella bive en adelantança,  
e quien sin ella bive vida esquivá».

«En salud buena biva –dixo Luna–  
290 e muy igualada la su complisión,  
en todos sus tiempos jamás en ninguna  
tempestat venga nin corrupción;  
el aire en su tiempo muy con sazón  
venga e derechos los temporales,  
295 panes e viñas, yervas e frutales,  
ayan abundancias quantas en mí son.

Gozen simientes e todas las flores,  
pezes e aves e todo ganado  
sean perfectos en todos sabores,  
300 el su tiempo sea d'aquesto abastado;  
e aun por que biva en más gasajado  
de todas las aves sea caçador,  
e muy grant montero e grant venador,

nel<sup>439</sup> Maestro<sup>440</sup> di coloro che sanno.

Sia assai accorto e assai astuto,  
abbia e mantenga una perfetta eloquenza,  
sollecito sia e assai curioso<sup>441</sup>,  
non viva in ozio, ma in vita attiva.

Prenda per amica questa molto divina  
donzella elegante, dal nome Speranza:  
chi vive con lei vive in vantaggio,  
e chi vive senza di lei una vita schiva».

«In buona salute viva -disse Luna-  
e molto equilibrato il suo aspetto,  
in tutti i suoi tempi mai in nessun  
momento patisca alcuna<sup>442</sup> corruzione;  
l'aria nel suo tempo assai opportunamente  
venga e giusti i temporali,  
messi e vigne, erbe e frutteti<sup>443</sup>,  
abbiano abbondanze quante in me sono.

Crescano floridi<sup>444</sup> le sementi e tutti i fiori,  
pesci e uccelli e tutto il bestiame  
siano perfetti<sup>445</sup> in tutti i sapori,  
il suo tempo sia di questo fornito;  
e anche perché viva in più divertimento<sup>446</sup>  
di tutti gli uccelli sia cacciatore,  
e molto grande capocaccia e battitore,

<sup>439</sup> PN1: «e sea»; MH1: «en el»; NEPAULSINGH: «e sea».

<sup>440</sup> Aristotele.

<sup>441</sup> PN1: «acrioso»; MH1: «curioso»; NEPAULSINGH: «acrioso».

<sup>442</sup> PN1: «venga e nin»; MH1: «venga nin»; NEPAULSINGH: «venga e nin».

<sup>443</sup> Cfr. vv. 219-221: «Seminino le messi, mettano i tralci, / frutteti e fiori maturino e fioriscano, / di erbe i prati tutti rinverdiscano».

<sup>444</sup> PN1: «gozen»; MH1: «gose»; NEPAULSINGH: «gozen».

<sup>445</sup> PN1: «perfectas»; MH1: «perfectos»; NEPAULSINGH: «perfectas».

<sup>446</sup> RAE A 1734: «Gasajado: lo mismo que agasajo».

	e dóle mis flechas e arco en donado.	e gli dò le mie frecce e l'arco in dono.
305	E mando que sean los vientos suaves, e sea bonança en toda la mar; todas sus flotas, galeas e naves puedan en popa siempre marear. E por lo más aun consolar,	E ordino che siano i venti soavi, e sia bonaccia <sup>447</sup> in tutto il mare; tutte le sue flotte, galee e navi <sup>448</sup> possano in poppa sempre navigare. E per ancora di più dare consolazione,
310	fijos e fijas en salud le bivan, nietos e nietas otrosí le sirvan, e le obedescan todos su mandar.	figli e figlie in salute gli vivano, nipoti maschi e femmine altresì lo aiutino, e gli ubbidiscano tutti al suo comandare.
	Vos, la Justiçia, seredes portera de toda su casa e su señorío».	Voi, la Giustizia <sup>449</sup> , sarete custode di tutta la sua patria e il suo dominio <sup>450</sup> ».
315	Respondió: «Señora, soy muy plazentera, e yo le abriré, tanto en él fio, el alto palaçio que es propio mío, por que bien use su muy alto ofiçio, do muchos entran por el resquiçio	Rispose: «Signora, sono molto compiaciuta, e io gli aprirò, tanto in lui <sup>451</sup> confido, l'alto palazzo che è solo mio, perché bene faccia uso del suo alto incarico, dove molti entrano per uno spiraglio <sup>452</sup>
320	e dexan la puerta, por que me sonrío.	e lasciano la porta, per questo io sorrido.
	Yo le abriré las puertas çerradas que nunca se abrieron después que Rifeo por ellas passó con las delicadas	Io gli aprirò le porte chiuse che mai si aprirono dopo che Rifeo <sup>453</sup> attraverso di loro passò con le delicate <sup>454</sup>

<sup>447</sup> PN1: «abonança»; MH1 «bonança»; NEPAULSINGH: «abonança».

<sup>448</sup> PN1: «naos»; MH1: «naves»; NEPAULSINGH: «naves».

<sup>449</sup> PN1: «Bos amiga Justiçia»; MH1: «E vos Justiçia»; NEPAULSINGH: «Bos, amiga Justiçia».

<sup>450</sup> PN1: «señoría»; MH1 «señorío»; NEPAULSINGH: «señorío».

<sup>451</sup> PN1: «mi»; MH1: «el»; NEPAULSINGH: «mi».

<sup>452</sup> RAE A 1732: «Do: lo mismo que donde».

<sup>453</sup> PN1: «Rafeo»; MH1 «Rafeo»; NEPAULSINGH: «Rifeo». Si tratta di un compagno di Enea e personaggio della guerra di Troia. Questi non compare nella mitologia greca ma trova spazio nell'*Eneide* nel canto II, durante la caduta di Troia prima al verso 339, poi ancora in occasione della sua morte, ai versi 426 sgg. dove viene descritto come «iustissimus unus»; Dante, rifacendosi alle parole della sua guida, lo colloca addirittura nel Paradiso, nel cielo di Giove, dove si incontrano gli spiriti giusti; l'autore della *Commedia* supera anche la contraddizione della presenza di una persona che visse molti anni prima di Cristo in uno dei cieli più alti: Rifeo è un uomo pagano che, grazie alle sue virtù e alla imperscrutabile misericordia divina, riesce ad essere illuminato dalla Grazia facendosi cristiano (*Pd.* XX, 67-68). Nella sua edizione critica Pidal sostiene che potrebbe trattarsi di Orfeo del quale la mitologia narra la discesa negli Inferi nel tentativo di salvare sua moglie Euridice. In realtà questa interpretazione sembra più lontana dal testo. Cfr. P. J. PIDAL, *Cancionero...*, cit., p. 667.

<sup>454</sup> PN1: «con sus delicadas»; MH1: «con las delicadas»; NEPAULSINGH: «con sus delegadas».

mis tres hermanas, que aquí ençima veo,  
325 el que juzgó contra sí tan feo,  
e dio la sentençia por una muger,  
el que la vieja ley fizó bolver,  
e el que su sangre por mí fizó reo».

A guisa de dueña que está sobre sí  
330 e con buenandança e presentuosa,  
començó Fortuna su razón assí:  
«Vuestra influençia sin mí non val' cosa,  
ca yo en el mundo só más provechosa  
e muy más amada que vos todas siete,  
335 ca lo que a alguno se da o promete  
non le aprovecha si d'él só enojosa.

Ca, puesto, señoras, que vos le dotedes  
tesoros, poderes, onras, señoríos,  
como a este Infante, vos bien lo sabedes  
340 que los tales bienes todos son míos.  
Vos, Luna, bolvedes las aguas e ríos;  
vos, Sol, verde e seco en los naturales;  
todas vosotras más los mundanales,  
yo los rebuelvo en caluras e fríos.

345 De unos en otros los buelvo e traspaso,  
de linage en linage, de gentes en gentes,

mie tre sorelle, che qui in alto vedo<sup>455</sup>,  
quello che giudicò<sup>456</sup> contro di sé così scorretto<sup>457</sup>,  
e diede la sentenza attraverso una donna,  
colui che la vecchia legge<sup>458</sup> fece tornare,  
e il suo sangue<sup>459</sup> per me rese colpevole».

Come una donna che sta sopra sé  
con un portamento elegante e presuntuoso<sup>460</sup>,  
cominciò Fortuna il suo ragionamento così:  
«La vostra influenza<sup>461</sup> senza di me non vale nulla  
perché io nel mondo sono più utile<sup>462</sup>  
e assai più amata di voi tutte sette,  
ché quello che a qualcuno si dà o promette  
non gli serve se a lui sono sfavorevole.

Perché, ammesso, signore, che voi gli diate in dot  
tesori, poderi, onori, terreni,  
come a questo Infante, voi bene lo sapete  
che i tali beni tutti sono miei.  
Voi, Luna, rivolgete le acque e i fiumi;  
voi, Sole, il verde e secco nella natura;  
tutte voi più le cose mondane,  
io le sconvolgo in calori e freddi.

Dalle une alle altre le rigiro e trapasso,  
di lignaggio in lignaggio, di stirpe in stirpe,

<sup>455</sup> Qui sta parlando la Giustizia. Essendo l'ultima virtù che compare nel testo, si riferisce alle tre virtù teologali, Fede, Speranza e Carità, che permettono a Rifeo di entrare nella cerchia dei Beati.

<sup>456</sup> PN1: «juzgó»; MH1: «juzgó»; NEPAULSINGH: «jugó».

<sup>457</sup> Nell'*Eneide*, descrivendo la morte di Rifeo, Virgilio racconta come l'eroe troiano, travestito da acheo per eludere gli avversari, fu colpito mortalmente dalle frecce dei suoi stessi compagni (*En.* II, cit.).

<sup>458</sup> PN1: «le fizó»; MH1: «la vieja fizó»; NEPAULSINGH: «le fizó».

<sup>459</sup> PN1: «e la su sangre»; MH1: «e el que su sangre»; NEPAULSINGH: «e la su sangre».

<sup>460</sup> RAE A 1726: «Andanza: modo de proceder y obrar de alguna persóna. Es terminó antiguo».

<sup>461</sup> PN1: «vuestras influençias»; MH1: «vuestra enfluençia»; NEPAULSINGH: «vuestras influençias».

<sup>462</sup> RAE A 1729: «Ca: adverbio causál. Vale lo mismo que Porque. Es voz de uso antiguo de la lengua».



en un solo punto o muy passo a passo  
a buenos e a malos, sabios, negligentes.  
Bien son mis amigos los muy diligentes,  
350 mas contra mí non val fuerça nin sesso;  
todos vuestros bienes puestos en un peso,  
más pesan los míos, maguer son movientes.

E maguer non dó mis graçias mundanas  
a las vuestras concordés, mas a mi talente,  
355 bien me plaze agora por vos, mis hermanas,  
ser próspera amiga d'este grant nasciente.  
En mi alta espera, en el más exçelente  
colmo le pongo, do las graçias goze,  
de las vuestras e mías e las destas doze  
360 ançilas e signos en el ascendente».

Con muy leda faz, mostrando alegría:  
«Por le ser –dixo– yo más favorosa,  
graçia le doto de muy grant valía:  
que aya muger muy linda e fermosa,  
365 en donaire e façiones, onesta e graçiosa,  
muy sabia e fiel, discreta, real;  
e ámense amos de amor leal».  
E abaxó la fruenta muy omildosa.

E alçóla luego con lindo semblante,

in un solo punto e molto passo a passo<sup>463</sup>  
a buoni e a malvagi, saggi, negligenti.  
Bene sono i miei amici gli assai diligenti,  
ma contro di me non vale forza né ragione<sup>464</sup>;  
tutti i vostri beni messi su una bilancia,  
più pesano i miei, nonostante siano mutevoli<sup>465</sup>.

E sebbene non dò le mie grazie mondane  
alle vostre concordie, ma secondo il mio capriccio<sup>466</sup>  
bene mi piace ora per voi, mie sorelle,  
essere favorevole amica di questo gran nascituro.  
Nella mia alta sfera, nella più eccellente  
altezza lo colloco, dove<sup>467</sup> le grazie goda,  
delle vostre e mie e quelle di queste dodici  
ancelle e segni nell'ascendente»<sup>468</sup>.

Con assai lieto volto, mostrando allegria:  
«Per essere a lui –disse- io più favorevole,  
di grazia lo doto di grande valore:  
che abbia una sposa assai pura e bella,  
di intelligenza e belle fattezze, onesta e graziosa,  
assai saggia e fedele, discreta, regale;  
e si amino entrambi di amor leale<sup>469</sup>».  
E abbassò<sup>470</sup> il capo assai umilmente.

E l'alzò<sup>471</sup> poi con puro aspetto,

<sup>463</sup> PN1: «en vn solo puerto & mi passo apaso»; MH1: «en un solo punto nin paso a paso»; NEPAULSINGH: «en un sólo puerto e muy passo a paso».

<sup>464</sup> PN1: «pero contra mí nõ val fuerça & sesso»; MH1: «mas contra mi non val fuerça nin seso»; NEPAULSINGH: «pero contra mí non val fuerça e sesso».

<sup>465</sup> PN1: «E maguer que nõ do»; MH1: «Maguer non dio»; NEPAULSINGH: «E maguer que non do».

<sup>466</sup> PN1: «talante»; MH1: «talante»; NEPAULSINGH: «talente».

<sup>467</sup> PN1: «de»; MH1: «e»; NEPAULSINGH: «de».

<sup>468</sup> In MH1 c'è un'inversione dei versi 358-360: «vuestras e mias e destas doze / como lo digo e los graçias goze / [...] signos con mas deligente».

<sup>469</sup> RAE A 1770: «Amos: lo mismo que ambos».

<sup>470</sup> PN1: «e abaxe»; MH1: «abaxó»; NEPAULSINGH: «e abaxe».

<sup>471</sup> PN1: «alçela»; MH1: «alçola»; NEPAULSINGH: «âlçela».

370 nin triste nin alegre, diz Discreçión:  
«Quando estas donzellas van adelante,  
relumbran sus fazes, reluz' su façión,  
e vos, la Prudencia, en mi çirculaçión,  
más lugar avedes que donzella aya;  
375 a este Infante vos dó por su aya,  
e d'estas donzellas vos sed correçión.

Después de sus días, biva en memoria,  
quanto la vida humanal durare.

380 de sus altos fechos do Rey se nombrare;  
por él se entienda a quien la pintare  
la gloria mundana qu'es llamada fama,  
e a la corona allegue su palma  
más alegada que el que más alegare».

385 Passé los jazmines por me omillar  
a estas señoras de tan grant valía,  
por ser yo su siervo e familiar,  
e non vi ninguna do ante las vía;  
e luego en punto la grant melodía  
390 oí razonar por el verde prado  
e vi a la leona un niño abraçado,  
besándolo dulce dezíe: «Vida mía».

De ángel avía faz e semblante,  
braços e pechos de gentil león,  
395 e todo lo otro dende adelante  
de cavallero avía su açión;

né triste né allegra, dice Discrezione:  
«Quando queste donzelle vanno avanti,  
illuminano i loro volti, risplende il suo aspetto,  
e voi, la Prudenza, nella mia circolazione,  
più spazio avere che donzella abbia;  
a questo Infante vi dò come sua precettrice,  
e di queste donzelle voi siate correzione.

Dopo i suoi giorni, viva nel ricordo,  
quanto la vita umana durerà.

Si scrivano libri e dipingano storie  
sulle sue nobili azioni dove Re sia nominato;  
in lui sia evidente per chi la dipinge  
la gloria terrena che è chiamata fama<sup>472</sup>,  
e alla corona si leghi la sua palma  
più stretta di ciò che vi sia di più stretto».

Attraversai i gelsomini per prostrarmi  
davanti a queste signore di tanto grande valore,  
per essere io loro servo e figlio,  
e non vidi nessuna dove prima le avevo viste;  
e poi improvvisamente la grande melodia  
sentii discorrere nel verde prato,  
e vidi alla leonessa un bambino abbracciato,  
baciandolo dolcemente diceva: «Vita mia».

Di angelo aveva volto e aspetto,  
braccia e petto di nobile leone,  
e tutto il resto tende in avanti  
di cavallo aveva la sua propria fattezze<sup>473</sup>;

<sup>472</sup> La *gloria mundana*, scrive DUTTON-CUENCA, è la vanagloria dei Padri della Chiesa.

<sup>473</sup> PN1: «de cavallo avía su propia façión»; MH1: «de cavallero propia façión»; NEPAULSINGH: «de cavallo avía su propia façión». Torna la figura della leonessa che già abbiamo incontrato ai versi 165-166. Viene descritto l'Infante che ha il volto angelico e il corpo a metà tra un leone ed un cavallo. Negli Estudios sobre poesía hispánica medieval leggiamo come questa figura sia stata ricondotta all'immagine platonica

tenía en la mano del su corazón  
de oro corona de piedras labrada,  
e en la otra mano le vi un espada  
400 e a las espaldas un alto pendón

de oro e de sirgo e armas reales  
de la grant España; en derredor d'él  
las ocho donzellas tan angelicales  
de alvo vestidas, çintas de laurel.  
405 Discreçión me dixo: «Amigo e fiel,  
llegad al Infante, besadle la mano».  
Mas llegar non pude, porque el ortelano  
me lançó fuera de todo el vergel.

teneva nella mano del suo cuore  
d'oro corona di pietre intarsiata,  
e nell'altra mano gli vidi una spada  
e alle spalle un'alta bandiera

di oro e di seta e armi regali  
della grande Spagna; intorno a lui  
le otto donzelle tanto angeliche  
di bianco vestite, cinte di alloro.  
Discrezione mi disse: «Amico e fedele,  
raggiungete l'Infante, baciategli la mano».  
Ma raggiungerlo non riuscii<sup>474</sup>, perché il contadin  
mi cacciò fuori da tutto il frutteto<sup>475</sup>.

### COMMENTO

Nota anche come *Decir de los siete Planetas*, quest'opera si colloca perfettamente all'interno della tradizione allegorica del sistema letterario italiano. Si tratta di un compimento composto, con certezza, nel 1405, in occasione della nascita del futuro re di Castiglia. Il riferimento proviene dalla rubrica di Baena, essenziale, come si è visto, per la collocazione cronologica dell'intero *corpus* poetico di Imperial, e dalle parole del *decir* stesso, che, nei versi iniziali, ne danno notizia, attraverso una attenta perifrasi («En dos seteçientos e más dos e tres / [...] / viernes primero del terçero mes» vv. 1 e 3). Il primo intento del poeta fu, evidentemente, quello di rendere omaggio a Juan II e alla famiglia reale, ma, nel finale, la poesia rappresentò anche l'opportunità per dirigersi direttamente al re, Enrique III, attraverso una allegoria che più avanti si spiegherà, e con la quale il

---

dell'uomo. Secondo i seguaci di questa concezione, l'essere umano si compone di razionalità (rappresentata dall'anima), parte irascibile (che si identifica con il cuore) e parte concupiscibile (allocata nel fegato). Qui il volto d'angelo corrisponderebbe alla ragione capace di dominare sugli istinti, sull'irascibile e sul concupiscibile. In un paragone con il mito del carro alato, che spiega la teoria della reminiscenza dell'anima (un fenomeno che durante la reincarnazione produce ricordi legati alla vita precedente), è possibile identificare la figura di Juan con il *Jinete*, l'abile cavaliere capace di domare il proprio animale. Come nel mito platonico l'auriga, rappresentante la ragione, riesce a tenere a bada il cavallo bianco (l'anima) e il cavallo nero (il concupiscibile), così l'abile Juan saprà controllare i suoi istinti.

<sup>474</sup> PN1: «puede»; MH1: «pude»; NEPAULSINGH: «puede».

<sup>475</sup> Il riferimento è ad Enrique III che, come abbiamo visto, non gli concesse il titolo di Ammiraglio di Castiglia.

genovese propone il tema politico e, probabilmente, anche quello poetico di non accettazione, da parte della Castiglia del suo tempo, del verso italianizzante.

È possibile dividere il poema in tre parti anche se Elena González Quintas, una delle ultime studiose che si è occupata del *decir*, ne ha proposto quattro: la prima sezione (vv. 1-16) ci pone all'alba di un venerdì el marzo 1405, momento nel quale l'io lirico viene sopraffatto dal sonno; nella seconda (vv. 17-48), caratterizzata da un movimento che la critica definisce orizzontale, presenta le azioni nel piano spaziale nel quale si colloca il protagonista che apre gli occhi e si trova in un *locus amoenus*, nel quale fanno il loro ingresso un toro ed una leonessa; nella terza (vv. 49-384) si passa ad un piano verticale, quando l'uomo –ed il lettore- alza lo sguardo ed assiste alla elargizione di doni e virtù; nella quarta ed ultima parte (vv. 385-408), infine, si torna ad un piano orizzontale con un repentino cambio di tono dovuto al brusco risveglio del protagonista<sup>476</sup>.

Suddividendo, come si diceva, il componimento in tre, nella prima parte viene descritta una visione durante la quale il poeta crede di sentire una donna –Catalina de Lancáster- che, partorendo, invoca la Vergine utilizzando preghiere, anche in inglese arcaico e in arabo. Aprendo gli occhi il poeta si vede in un prato ricco di fiori, il *locus amoenus* serafico dove trovano spazio solo rose profumate, verdi allori, fonti di acque purissime, uccellini, dolci melodie e l'ombra di un pino<sup>477</sup>. A partire dal verso 49, alzando gli occhi, il protagonista vede otto stelle in luminosi volti di donne, e poi dodici visi di ancelle di bianco vestite. Il clima paradisiaco che circonda il poeta viene evidenziato ulteriormente dal canto sacro che queste donzelle emettono all'unisono; siamo al verso 75 dove le melodie del *Benedictus qui venit* e del *Deus iudicium tuum regi da* diventano perfette e avvolgenti. Bisognerà però aspettare il verso 84 per scoprire che gli otto scintillanti volti sono la rappresentazione di Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio e Luna -i sette pianeti del sistema tolemaico-, a cui si aggiunge Fortuna che, nel finale del poema, assumerà un ruolo predominante. Imperial non tralascia l'invocazione di Apollo, al verso 95, concludendo questa prima sezione al v. 104, con la citazione di Dante e Virgilio.

---

<sup>476</sup> Elena GONZÁLEZ QUINTAS, «Notas al *Dezir al nacimiento de Juan II*», in *Iberia Cantat. Estudios sobre la poesía Hispánica Medieval*, Juan CASAS RIGALL, Eva M<sup>a</sup> DÍAZ MARTÍNEZ (edd.), Universidad de Santiago de Compostela, 2002, pp. 371-386.

<sup>477</sup> Anche nel *Decir a las Siete Virtudes* Imperial immaginerà di essere stato colto da un sonno improvviso sul far dell'alba, in un luogo molto simile a quello descritto in questa occasione, caratterizzato da un prato fiorito di rose e da una fonte d'acqua in cui il poeta si laverà il volto («fuéme a una fuente por lavar la casa / en un prado verde que un rosal enflora» vv. 11-12).

La seconda macrosequenza del componimento è la più lunga del poema e comprende le stanze dalla 14<sup>a</sup> alla 48<sup>a</sup>. Vengono riportati i discorsi dei sette pianeti ciascuno dei quali dona al nascituro una virtù e chiede per lui una serie di capacità e abilità. In questa seconda parte è evidente la conoscenza che Imperial ha della mitologia e dei Classici; l'autore, infatti, arricchisce il testo citando molti personaggi storici e leggendari, conferendo ancora più importanza alle parole degli astri e, dunque, esaltando ulteriormente la figura del re. Il primo a parlare è Saturno, che chiede a Nobiltà che al bambino siano dati pacatezza e saggezza; per quest'ultima Imperial fa riferimento ad Euclide, padre della geometria occidentale. Il pianeta è accompagnato da Prudenza, la prima delle virtù cardinali, che dovrà essere la sua massima servitrice (vv. 105-120). Poi prende la parola Giove che augura al nascituro di essere puro, trasparente e saggio, più sapiente di Salomone, amante della Repubblica più di Metello e più prestante di Carlo Magno; infine chiede che anche Temperanza, altra virtù cardinale, sia sua ancella (vv. 121-158).

Prosegue di seguito la terza luce, Marte, che spera che il futuro re posseda l'abilità nella strategia e lo splendore che erano stati propri di Achille ed Ettore, che superi in valore il Maccabeo, gli Scipioni e Giosuè; gli dona un cavallo forte come il mitico Bucefalo di Alessandro Magno e gli augura di raggiungere la posizione di Galaz. Il pianeta fa poi due ulteriori doni al re: la lancia del nobile Achille e la spada del duca di Buglione. Vorrebbe, inoltre, che la virtù della Fortezza fosse la sua guardia maggiore (vv. 159-192). Il quarto pianeta che parla è il Sole che dà all'Infante una bellezza superiore a quella di Assalonne, una forza maggiore a quella di Ercole, una carriera prestigiosa simile a quelle di Alessandro Magno e di Giulio Cesare; si augura che sia signore di tutto l'oro, che conceda sempre senza voler nulla in cambio, che abbia figli e figlie e che il regno sotto di lui sia sempre florido. Spera anche che in tutto ciò sia accompagnato da Fede, la prima virtù teologale che incontriamo (vv. 193-230). La narrazione prosegue con Venere che spera che Juan sia bello come e, se fosse possibile, più di Narciso, saggio nell'amore come Ovidio e che sempre possa essere amato come gli eroi e i cavalieri del passato, che produca un canto più dolce di quello di una Sirena e che Carità gli sia sempre vicino (vv. 231-264).

La sesta luce, Mercurio, gli augura di essere saggio e onesto come Giustiniano e Agostino, che sia accorto e astuto, che non viva in ozio ma in attività e che abbia Speranza, altra virtù teologale, come amica (vv. 265-288). Parla poi la Luna che gli augura divertimento e fecondità del regno; cede poi la parola a Giustizia, da lei invocata, che

garantisce che per lui aprirà le porte del suo palazzo (vv. 289-328). Per ultima interviene la Fortuna; l'ottava luce dice chiaramente di essere la sola ed unica ad avere l'ultima parola su quanto hanno chiesto e promesso gli altri pianeti; se volesse potrebbe andare contro il volere dei pianeti ma in questo caso, comunque, la sua intenzione è essere compiacente con i corpi celesti e far in modo che ciò che fin'ora è stato detto si realizzi (vv. 329-384). Nell'ultima parte Imperial descrive l'infante, il suo volto angelico e il corpo di leone e cavallo. Al protagonista non rimane altro che omaggiare il neonata e, per questo, interviene Discrezione che lo incita a prostrarsi a lui. Ma la chiave dell'intero poemetto è contenuta negli ultimi due versi, che presentano il tema politico di cui si è accennato: d'improvviso il poeta viene buttato fuori dal frutteto e si risveglia dal sonno che lo aveva colto nella pacificità del luogo classico.

Nel capitolo 2, parlando del genere del *decir*, si è accennato alle considerazioni di Dorothy Clarke e di Sara Ortega Sierra sul componimento in analisi. Come abbiamo detto, Clarke indica la drammatizzazione come una possibile forma di attuazione dei testi di canzoniere, cosa che, in effetti, avviene nel *decir* di Imperial, dove è immediatamente evidente la predilizione del discorso mimetico su quello narrativo e descrittivo<sup>478</sup>. Ortega Sierra, invece, evidenzia che il monologo di ciascun attante che interviene nel poemetto è preceduto da brevi ma significative didascalie che potrebbero curiosamente comportarsi come elementi caratteristici della trascrizione delle battute –soprattutto nel caso in cui il testo fosse scritto dopo una presentazione in pubblico-, e i dialoghi potrebbero configurarsi anche come parti di una più articolata e completa sceneggiatura teatrale –nel caso si trattasse, al contrario, di un testo scritto in preparazione di una rappresentazione pubblica.

Queste didascalie sono individuabili nei segni paraverbali del teatro presentati da Tadeus Kowzan, e da altri elementi che la filologa sottolinea: si tratta delle ricorrenti “formule *dicendi*” («Júpiter dixo» v. 121), del riferimento alla modulazione del tono di voce («començó a fablar el otro planeta / con Júpiter junto en boz mansueta», vv. 102-103); della descrizione della mimica facciale («quando Mercurio quiso fablar, / mostró en sus ojos su disposición. / Diz: “Yo le enfloyo seso e razón”», vv. 267-269), e «Con muy leda faz, mostrando alegría: / “Por le ser –dixo– yo más favorosa”», vv. 361-362); dei gesti («E abaxó la frente muy omildosa. / E alçóla luego con lindo semblante», vv. 369-370), dei movimenti degli attanti («Siguiendo las bozes pissava camino», v. 41), della

---

<sup>478</sup> Dorothy CLARKE, *Francisco Imperial, nascent Spanish secular drama, and the ideal prince*, in «Philological Quarterly», XLII, 1963, pp. 1-13.

rappresentazione degli abiti («las ocho donzellas tan angelicales / de alvo vestidas, çintas de laurel», vv. 403-404), dei suoni e della musica («El romper del agua eran tenores / que con las dulçes aves concordavan / en bozes baxas e de las mayores / duçainas e farpas otrosí sonavan; / e oí personas que de manso cantavan», vv. 33-37)<sup>479</sup>. Sostiene dunque Ortega Sierra che con quest’opera ci troveremmo dinnanzi alla presenza di «cualidades semi-dramáticas y de acotaciones escénicas rudimentales», che porterebbero a considerare il *decir* di Imperial un precursore del teatro medievale<sup>480</sup>.

Il primo *decir* allegorico di Imperial è stato recentemente studiato da Elena González Quintas, che ha segnalato due tipi di allegorie: la profetica e la sociale<sup>481</sup>. A queste si potrebbe aggiungere quella animale, assai in voga nei secoli XIV e XV per rappresentare i nobili castigliani. Ripercorrendo le tre sezoni narrative delle quali si è parlato in precedenza, si analizzano di seguito le diverse immagini che il genovese propone. Prima di giungere alla prima allegoria, l’inizio dell’opera presenta quell’attenzione perifrastica diffusa nella poesia di Imperial che in questo caso serve per introdurre a quel mondo fantastico che l’autore costruisce con scrupolo ed attenzione. Alternandolo a dettagli cronologici –«En dos seteçientos e más dos e tres» (v. 1) e «viernes primero del terçero mess» (v. 3)-, Imperial dichiara il suo stato di dormiveglia - «pasando el aurora, viniendo el día» (v. 2) e «non sé sy velava, ni sé sy dormía» (v. 4)- che porta il pubblico di lettori e ascoltatori a non sapere se quelli che l’io lirico vede e ascolta è reale o mero frutto della sua immaginazione.

La prima allegoria che si potrebbe definire profetico-biblica la troviamo al v. 17, quando il poeta presenta il *locus amoenus*, scenario di tutta l’opera. Vista l’atmosfera sacra che accompagna l’ingresso delle stelle, caratterizzato dai canti liturgici di sottofondo e dai riferimenti biblici all’Apocalisse ed ai Salmi dei Profeti, il *tópos* sembra assumere l’aspetto del Paradiso Terrestre:

20      Abrí los ojos e vime en un prado  
de cándidas rrossas e flores olientes,  
de verdes laureles, todo çircundado,  
a guisa de cava, de dos bivas fuentes;  
naçía un arroyo de aguas corrientes  
caliente la una e la otra frýa,  
e vna con otra non se bolvía;

<sup>479</sup> Tadeusz KOWZAN, *El signo y el teatro*, María del Carmen BOBES NAVES (trad.), Arco Libros, 1997, pp.121- 154. Apud ORTEGA SIERRA, “*Oír dezires y decir dezires*”..., *op. cit.*, p. 102. ORTEGA SIERRA, “*Oír dezires y decir dezires*”..., *op. cit.*, p. 102.

<sup>480</sup> *Ibidem*.

<sup>481</sup> Cfr. Elena GONZÁLEZ QUINTAS, «Notas al *Dezir al nacimiento*...», *cit.*

otro tal nunca vieron los ojos bivientes.

- 25 La calda corría por partes de fuera;  
segunt mi abisso creo que seria  
por guarda del prado a guis de lussera,  
tan fuertemente tanto fervía.  
Por partes de dentro la fría corría,  
30 de que se vañavan las rossas e flores;  
cantauan lugaros a los rruyseñores,  
commo acostumbran al alva del día.
- El rronper del agua eran tenores  
que con las dulçes aues concordavan,  
35 en bozes baxas e de las mayores  
duçaynas e farpas otrosý sonnavan;  
e oý personas que manso cantavan,  
mas por distançia non las entendía,  
e tanto era su grant melodía  
40 que todas las aves mucho se alegravan.

Come è noto, durante il Medioevo l'allegoria animale rappresentò uno degli strumenti più utili nella trasmissione dei messaggi di tipo politico, e il leone, protagonista delle allegorie animali di Imperial, verrà a rappresentare la forza dei re di Castiglia, entrando anche nelle sue immagini araldiche<sup>482</sup>. Così nei versi 45-48, l'autore describe la figura di Catalina de Lancaster:

Vi entrar un toro muy asongegado,  
e una leona sobrel asentada:  
de dueña la fas tenía coronada,  
a honzas e flores el manto broslado.

Si tratta di una leonessa dal volto umano, coperta da un mantello impreziosito da onze e fiori gioielli e inconronata, seduta su un toro, simbolo della città natale dell'infante. Come mette in evidenza Casaldüero nella sua attenta analisi delle allegorie nell'opera di Imperial, a seguito del matrimonio con Enrique III, alla Regina sarebbe corrisposta la corona di Castiglia, mentre, considerando le sue origini inglesi, si spiega il mantello che la ricopre, adornato con elementi che simboleggiano leopardi e linci, le armi dell'Inghilterra<sup>483</sup>. Questa immagine torna a presentarsi al v. 236 «donde la leona estaba assentada», e nell'ultima parte del *decir* quando, alla vista dell'infante, nei versi 391-392 si legge «e vi a la leona un niño abraçado/besándolo dulce dezíe “Vida mía”». La stessa

---

<sup>482</sup> David NOGALES RINCÓN, *Animalización, sátira y propaganda real: la metáfora y la alegoría animal como instrumento político en la castilla bajomedieval (Siglos XIV-XV)*, en «Revista Signum», XI/1, 2010, pp. 267-296.

<sup>483</sup> Joaquín GIMENO CASALDUERO, *Origen y significado de una alegoría: Juan II en el Decir de Francisco Imperial*, in *Estructura y diseño en la Literatura Castellana Medieval*, José Porrúa Turanzas S.A., Madrid, 1975, pp.163-177.



sezione, inoltre, comprende i versi in lingua che già abbiamo ricordato anteriormente, probabile rimando all'apertura culturale che Imperial augura al regno di Juan II, considerando anche il suo continuo impulso all'apertura verso le lettere italiane e francesi.

In corrispondenza a quel momento di passaggio tra un piano orizzontale ad uno verticale, al verso 49 inizia una nuova allegoria profetica che ci accompagnerà fino al verso 384. Ancora una volta ci troviamo immersi nell'atmosfera sacra della quale si è già parlato e, a partire dal verso 105, i sette pianeti e Fortuna intervengono nella narrazione. Imperial, basandosi sulle idee che Dante avanzava nel *Convivio*, cerca il perfetto monarca, capace di garantire un regno stabile dal punto di vista politico ed economico, assicurando la felicità ai suoi sudditi. I pianeti così si impegnano per creare il perfetto regnante sebbene questo rappresenti solo un auspicio. L'ultima sequenza, infine, si ricollega alla prima poiché ricompare l'immagine del *locus amoenus* che apriva il *decir*, (vv. 385-390) e contiene inoltre l'ultima allegoria animale (vv. 393-404):

De ángel avía faz e semblante,  
braços e pechos de gentil león,  
395 e todo lo otro dende adelante  
de cavallo avía su propia façión;  
tenía en la mano del su corazón  
de oro corona de piedras labrada,  
e en la otra mano le vi un espada,  
400 e a las espaldas un alto pendón,  
  
de oro e de sirgo, e armas rreales,  
de la grant España; en derredor dél  
las ocho donzellas tan angelicales  
de alvo vestidas, çintas de laurel.

Il principe, con il suo volto di angelo, il petto e le braccia di leone ed il corpo di cavallo, impugna una spada nella mano destra e sostiene nella sinistra una ricca corona. Come scrive Casaldueiro con parole ancora oggi portanti per l'analisi di questi ultimi versi,

Don Juan así (ángel y caballo al mismo tiempo) corresponde al jinete que en las obras de Dante refrenaba sus pasiones y dirigía a sus vasallos. El pecho y los brazos de león (brazos-acción, pecho-valentía) representan fortaleza. La espada es la justicia y la corona el imperio del mundo. La diestra (empuñando la espada) antepone lo spiritual a lo temporal: la justicia desnuda y sin adornos al esplendor y a la riqueza del imperio. Porque Enrique III ostenta la corona, no luce ésta todavía en las sienes del infante. El pendón indicando la patria de

don Juan, identifica a España con Castilla, porque las armas de la “grant España” son las que Marte en su discurso había establecido: “el fuerte castillo e bravo león”<sup>484</sup>.

La conclusione, infine, ospita una allegoria sociale dove si può osservare l’allusione ad uno dei pochi episodi accertati della vita di Imperial al quale si è fatto più volte riferimento (vv. 407-408):

Mas llegar non pude, porque el ortelano  
me lançó fuera de todo el vergel.

Con questi versi e attraverso l’immagine di un violento risveglio Imperial sembra quindi denunciare la destituzione dal suo incarico istituzionale. Ma le acute parole che Imperial ha dimostrato di utilizzare sempre con attenzione e dovizia potrebbero celare il sentimento poetico di chi, sognando l’allegoria, deve rapidamente tornare nella realtà poetica castigliana, non ancora pronta ad accettare del tutto la costruzione di sovrastrutture di stampo dantesco.

Su questo componimento, così come sul 250 che si analizzerà più avanti sono moltissimi gli studi che sono stati proposti, e centinaia le pagine scritte. In una prospettiva strettamente intertestuale Imperial-Dante, che cerchi corrispondenze letterali, sicuramente il *decir* a Juan II non può competere con quello alle sette Virtù, che presenta intere terzine della *Commedia*. Imperial, con questa poesia sembra piuttosto mettere alla prova il mondo spagnolo –anche attraverso l’espedito del sogno, alibi che serve in un certo qual modo a non esporsi in maniera diretta- per verificare la sua reazione dinnanzi alla novità italiana, cercando di capire se i poeti castigliani fossero pronti ad accettare l’arrivo dell’allegoria nel “sistema *cancionero*”. Giocando con la già assunta allegoria animale, il “sistema Dante” entra in Spagna, per la prima volta, attraverso questa composizione, che apre il cammino verso la lunga tradizione spagnola di *Infiernos de los Enamorados* e *Laberintos de Fortuna*.

---

<sup>484</sup> GIMENO CASALDUERO, *Origen y significado...*, cit.

*Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial en alabança e loores del Infante don Ferrando, Rey de Aragón que fue después, publicando de las virtudes e grant fermosura que Dios en él puso.*

*Questo decir compose Messer Francisco Imperial in gloria e onore dell'Infante don Fernando, Re di Aragona che fu poi, parlando delle virtù e gran bellezza che Dio in quello mise.*

En muchos poetas leí,  
 Homero, Vergilio, Dante,  
 Boeçio, Lucán, desí  
 en Ovidio *De Amante*,  
 5 mas yo sea malandante  
 si en toda su escriptura  
 leí tan gentil figura  
 como es la del Infante.

In molti poeti lessi,  
 Omero, Virgilio, Dante,  
 Boezio, Lucano<sup>485</sup>, poi  
 in Ovidio *De Amante*<sup>486</sup>,  
 ma io sia in errore  
 se in tutta la sua scrittura  
 lessi di così gentil figura  
 come è quella dell'Infante.

Io lessi di Assalonne  
 che fu così tanto bello<sup>487</sup>,  
 di Achille e Giasone,  
 di Narciso<sup>488</sup> l'amoroso,  
 e del giovane avventuroso  
 che portò a termine le meraviglie<sup>489</sup>,

Yo leí de Asalón  
 10 que fue tanto de fermoso,  
 de Archiles e Jasón,  
 de Narçiso el amoroso,  
 e del virgen venturoso  
 que acabó las maravillas,

<sup>485</sup> PN1: «Lucam»; NEPAULSINGH: «Lucano».

<sup>486</sup> Imperial si riferisce ancora una volta all'*Ars Amandi* già citato nel componimento 231 dedicato alla Estrella Diana (v. 18 «Ovidio *D'Amante*»).

<sup>487</sup> Imperial cita Assalonne, il terzo figlio del re Davide. Le vicende della sua vita sono narrate nel secondo Libro di Samuele che ne offre anche un breve, ma vivo ritratto: «In tutto Israele non vi era uomo che fosse tanto lodato per la sua bellezza quanto Assalonne; dalle piante dei piedi alla cima del capo non vi era in lui difetto alcuno» (2 Samuele 14, 25). Anche in Dante (*Inf.* XXVIII, 137).

<sup>488</sup> PN1: «Narsizo»; NEPAULSINGH: «Narsizo».

<sup>489</sup> Imperial gioca con i termini riferendosi nei versi 13-14 a Galahad e ad Ercole, entrambi citati già presenti nel *decir a Juan II* (v. 187 «e dóle el estado del noble Galaz»; v. 200 «como Ércoles fuerte sea e constante»). Questa doppia accezione viene tralasciata da DUTTON-CUENCA (*Cancionero...cit.*, p. 305), e GARRIGÓS LLORENS (*Revisión y estudio... cit.*, p. 275) ma presentata da NEPAULSINGH (*Micer... cit.*, p. 95) che scrive:

- |    |   |  |  |
|----|---|--|--|
| 15 | e del que amuró las villas<br>sólo con su fablar graçioso.  |  | e di colui che protesse con mura i beni <sup>490</sup><br>solo con il suo parlar grazioso.   |
|    | Del linage del rey Ban<br>leí e de muchos señores,<br>e otrosí de Tristán   |  | Del lignaggio del re Ban <sup>491</sup><br>lessi e di molti signori,<br>e così di Tristano   |
| 20 | que fenesçió por amores,<br>de Amadís e Blancaflores,<br>e del lindo Apidaloro<br>que fue de Écuba lloro<br>en sus últimos dolores. |  | che morì per amori,<br>di Amadigi e Biancifiore,<br>e del bel Polidoro <sup>492</sup><br>che fu di Ecuba pianto<br>nei suoi ultimi dolori.     |
| 25 | Del que fizo a la Feniza<br>quebrantar fe e omenaje,<br>e del que a la movediza<br>dio la luna e fizo maje,                         |  | Di colei che fece alla Fenicia <sup>493</sup><br>distruggere fede e gloria,<br>e del quale al mare<br>diede la luna e rese mago <sup>494</sup> |

---

«Hércules, vestido de mujer, hizo las tareas de una mujer mientras servía a Ónfala, reina de Lidia Se llamaba don Galhad “el caballero virgen”, de modo que “maravillas” se refiere a las labores de Hércules y simultáneamente al hecho de que Galhad, que se compara frecuentemente con Jesucristo, logró ver el Santo Grial, una maravilla que Lanzarote y Perceval no pudieron hacer sino en sueños». GARRIGÓS LLORENS (*Revisión y estudio...*, cit., p. 278), invece, sottolinea che «Según la tradición legendaria, solamente los caballeros puros podían llegar a alcanzar el Grial. Esta “pureza” se refiere a la castidad y Galahad había vivido su vida sin pecado. De ahí que Imperial se refiera a él como “virgen venturoso”. Además, de los tres que emprenden la búsqueda del Grial, Bors, Perceval, y Galahad, es finalmente él el único que termina alcanzándolo, y por ello dice Imperial “que acabó las maravillas” (v. 14)», e con questa interpretazione allontana quella classicheggiante che, tuttavia, è assai plausibilmente presente nell’esercizio di sfarzo poetico di Imperial.

<sup>490</sup> Il poeta sembra riferirsi ad Anfione (presente anche in Dante, *Inf.* XXXII, 11), re di Tebe e gran musico al quale, secondo la tradizione anche le pietre delle sue fortificazioni obbedivano alla sua voce. Si tratta di un italianismo, poiché il significato del verbo «amurar» è tutt’altro, ed è riferito relativo al lessico nautico già utilizzato dal poeta nel componimento 548 (v. 7 «nin a nave que tiene abiertos conventos»). RAE U 1992: «Amurar: llevar a donde corresponde, a barlovento, los puños de las velas que admiten esta maniobra, y sujetarlos con la amura para que las velas queden bien orientadas cuando se ha de navegar de bolina».

<sup>491</sup> Ban di Benoic, padre di Lancillotto.

<sup>492</sup> Figlio di Priamo ed Ecuba.

<sup>493</sup> Nella tradizione di DUTTON-CUENCA che si segue la /f/ non è maiuscola, mentre NEAPULSINGH la riconosce come tale. Imperial si riferisce a Didone come già indicano OCHOA-PIDAL (*Cancionero...*, cit., p. 964) ma, osserva NEPAULSINGH (*Micer...*, cit., p. 96), «“Feniza” es además una variante de Fénica [...], hija del emperador de Alemania, se enamoró de Cligés en el romance de Chrétien de Troyes, y su amor la hizo abandonar a su marido, el emperador Alís de Grecia, que era tío de Cligés». Conclude il critico dicendo che in questo modo, come già per «virgen venturoso» (v. 13), Imperial allude simultaneamente alla materia classica ed a quella della letteratura cavalleresca e, aggiungiamo, potrebbe riferirsi anche con un gioco di parole alla Fenice protagonista del componimento 243.

<sup>494</sup> Il significato dei versi è dettagliatamente spiegato da NEPAULSINGH: «“La movediza” es la mar, “la luna” es Circa, hija del Sol, y la persona que Circe dio al mar e hizo mago (“maje”, cf. “mage” en francés) es Ulises, a quien ella enseñó cómo controlar el Océano para que aprendiera su destino de Tiresias». A

e de la flor de grant linaje,  
30 de París e de Viana,  
e del que dio la mançana  
por do fue el grant denaje.

Reyes, duques, cavalleros,  
en mayores libros leí  
35 e donzeles e escuderos,  
e otrosí veo e vi;  
mas vay ruiseñor e di,  
cantando de flor en flores,  
qu'es con estos señores  
40 como gemas con robí.

Yo vi a Jorge figurado  
e vi al que dixo «Ave»,  
mas nunca más mesurado  
vi gesto nin más suave.  
45 E di más, ¡sí Dios te salve!,  
que si éste toviessse alas,  
sería igual con quien lo igualas.  
E aquí çierro la llave.

e del fiore di gran lignaggio<sup>495</sup>,  
di Paris e di Viana<sup>496</sup>,  
e di colui che diede la mela  
da cui derivò la grande offesa<sup>497</sup>.

Re, duchi, cavalieri,  
nei più grandi libri lessi  
e fanciulle e scudieri,  
e altresí vedo e vidi;  
ma vai usignolo e di,  
cantando di fior in fiore,  
che è con questi signori  
come gemme con rubini.

Io vidi San Giorgio in dipinto  
e vidi colui che disse «Ave»<sup>498</sup>,  
ma mai più misurato  
vidi volto né più soave.  
E di più, così Dio ti salvi!,  
che se questi avesse ali,  
sarebbe uguale a colui<sup>499</sup> cui lo paragoni.  
E qui chiudo la chiave.

---

proposito di questi versi DUTTON-CUENCA non sono convinti della spiegazione sopra riportata, ma confrontano il passaggio con una terzina della *Commedia* («Certo non si scotea sì forte Delo, / pria che Latona in lei facesse il nido / a partorir li due occhi del cielo» *Pg.* XX, 130-132). Gli spagnoli ipotizzano che possa essere un riferimento all'isola di Delo, dove Latona diede alla luce Apollo e Diana, cioè il Sole e la Luna. Cfr. NEPAULSINGH, *Micer...*, *cit.*, p. 96; DUTTON-CUENCA, *Cancionero...*, *cit.*, p. 305.

<sup>495</sup> NEPAULSINGH (*Micer...*, *cit.*, p. 96) interpreta il verso come un'allusione alla rosa de Sarón e Gesù Cristo. Osserva GARRIGÓS LLORENS (*Revisión...*, *cit.*, pp. 279-280) che «Aunque el término “rosa de Sarón” suele relacionarse con Jesucristo, en la Biblia se usa una sola 280 vez y no hace referencia a Jesús. En el Cantar de los Cantares 2:1, la esposa de Salomón se auto-describe como “la rosa de Sarón”, es decir la flor del valle de Sarón. “Sarón” significa en hebreo un lugar plano o una llanura y la Biblia utiliza este término para describir a una de las llanuras más grandes de Palestina, que se encuentra en muchos versículos, incluyendo Hechos 9:35, 1 Crónicas 5:16 y 1 Crónicas 27:29. Por tanto, no podemos asegurar que Imperial esté haciendo referencia aquí a Jesucristo».

<sup>496</sup> PN1: «diana»; NEPAULSINGH: «Diana».

<sup>497</sup> PN1: «donaje»; NEPAULSINGH: «donaje».

<sup>498</sup> Arcangelo Gabriele. Cfr. 231 v. 15 «propio me paresçe al que dixo “Ave”».

<sup>499</sup> La perfezione dell'infante è paragonabile a quella di Dio.

## COMMENTO

Imperial ricorre alla sua erudizione ma, come osserva Nepaulsingh, «aunque intenta elogiar a otra persona, el poeta mismo, en cuanto juez impecable, recibe más elogios que aquella persona»<sup>500</sup>. Osserva ancora il critico che Imperial nominerà l'infante solo in otto dei quarantotto versi del componimento, mentre farà ampio sfoggio della sua già esibita cultura, in gioco letterario che solo il lettore più attento può comprendere:

La alusión perifrástica es el recurso principal del poema, que es un acertijo, como XIV (243) («E aquí çierro la llave»), cuya solución es asequible tan sólo al lector u oyente eruditos. El lector tiene que adivinar los nombres de todas las personas referidas cuya hermosura es igualada con la del infante<sup>501</sup>.

Nella prima strofa Imperial si espone in prima persona e, quasi di immediato, elenca gli autori delle sue letture, nominando Dante subito dopo gli epici Omero e Virgilio, e prima ancora di Boezio, Lucano e Ovidio. E nessuno tra queste *auctoritates*, scrive il genovese, ha mai descritto una persona più gentile del suo amato infante («si en toda su escriptura / leí tan gentil figura / como es la del Infante», vv. 5-8): il poeta pone l'accento sulla gentilezza e sui valori cortesi del futuro re, più che su quelli guerrieri.

Così, nella seconda strofa cita Assalonne, figlio di Davide, «que fue tanto de fermoso» (v. 10), Achille, Giasone, Narciso «el amoroso» (v. 12) e, in una sola perifrasi, Galahad ed Ercole «e del virgen venturoso / que acabó las maravillas» (vv. 13-14). Questi ultimi due versi hanno portato a diverse interpretazioni. Imperial gioca con i termini riferendosi nei versi 13-14 a Galahad e ad Ercole, entrambi citati già presenti nel *decir a Juan II* (v. 187 «e dóle el estado del noble Galaz»; v. 200 «como Ércoles fuerte sea e constante»). Questa doppia accezione viene presentata da Nepaulsingh che, a proposito, scrive:

Hércules, vestido de mujer, hizo las tareas de una mujer mientras servía a Ónfala, reina de Lidia Se llamaba don Galhad “el caballero virgen”, de modo que “maravillas” se refiere a las labores de Hércules y simultáneamente al hecho de que Galhad, que se compara frecuentemente con Jesucristo, logró ver el Santo Grial, una maravilla que Lanzarote y Perceval no pudieron hacer sino en sueños<sup>502</sup>.

Garrigós Llorens, invece, sottolinea quanto segue:

---

<sup>500</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 94.

<sup>501</sup> *Ibidem*.

<sup>502</sup> *Ivi*, p. 95.

Según la tradición legendaria, solamente los caballeros puros podían llegar a alcanzar el Grial. Esta «pureza» se refiere a la castidad y Galahad había vivido su vida sin pecado. De ahí que Imperial se refiera a él como «virgen venturoso». Además, de los tres que emprenden la búsqueda del Grial, Bors, Perceval, y Galahad, es finalmente él el único que termina alcanzándolo, y por ello dice Imperial «que acabó las maravillas» (v. 14)<sup>503</sup>,

e con questa interpretazione allontana quella classicheggiante che, tuttavia, è assai plausibilmente presente nell'esercizio di sfarzo poetico di Imperial. Poi cita Anfione «que amuró las villas / sólo con su fablar graçioso» (vv. 15-16), già presente in Dante che ne ricorda l'impresa della costruzione delle mura introno alla città di Tebe («Ma quelle donne aiutino il mio verso / ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe» *Inf.*, XXXII, vv. 10-11).

Nella terza strofa Imperial ricorda il re Ban de Benoi, padre de Lancillotto, e nomina anche Tristano, Amadigi e Biancifiore; e poi ancora Polidoro, figlio di Priamo e Ecuba, che morì quando scoprì che Toria era caduta in mano dei greci («e del lindo Apidaloro / que fue de Écuba lloro / en sus últimos dolores» vv. 22-24). Con i primi due versi della quarta strofa, invece, Imperial si starebbe riferendo a Didone, abbandonata da Enea; a tal proposito Nepaulsingh commenta che «“Feniza” es además una variante de Fénica [...], hija del emperador de Alemania, se enamoró de Cligés en el romance de Chrétien de Troyes, y su amor la hizo abandonar a su marido, el emperador Alís de Grecia, que era tío de Cligés»<sup>504</sup>. Conclude il critico dicendo che in questo modo, come già per «virgen venturoso» (v. 13), Imperial allude simultaneamente alla materia classica ed a quella della letteratura cavalleresca e, aggiungiamo, potrebbe riferirsi anche con un gioco di parole alla Fenice protagonista del componimento 243.

I versi successivi («e del que a la movediza / dio la luna e fizo maje» vv. 27-28) risultano più oscuri, ma analizzati dettagliatamente da Nepaulsingh: «“La movediza” es la mar, “la luna” es Circa, hija del Sol, y la persona que Circe dio al mar e hizo mago (“maje”, cf. “mage” en francés) es Ulises, a quien ella enseñó cómo controlar el Océano para que aprendiera su destino de Tiresias»<sup>505</sup>. Tuttavia Dutton-Cuenca non sono convinti della spiegazione sopra riportata, ma confrontano il passaggio con una terzina della *Commedia* («Certo non si scotea sì forte Delo, / pria che Latona in lei facesse il nido / a partorir li due occhi del cielo» *Pg.* XX, 130-132). Gli studiosi ipotizzano che possa essere un riferimento all'isola di Delo, dove Latona diede alla luce Apollo e Diana, cioè il Sole

---

<sup>503</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión y estudio...*, cit., p. 278.

<sup>504</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 96.

<sup>505</sup> *Ibidem.*

e la Luna<sup>506</sup>. Anche il verso successivo («e de la flor de grant linaje» v. 29) è stato oggetto di diverse interpretazioni: Nepaulsingh vede in esso un'allusione alla rosa di Saron e Gesù Cristo<sup>507</sup> ma, osserva Garrigós Llorens che

Aunque el término «rosa de Sarón» suele relacionarse con Jesucristo, en la Biblia se usa una sola 280 vez y no hace referencia a Jesús. En el Cantar de los Cantares 2:1, la esposa de Salomón se auto-describe como «la rosa de Sarón», es decir la flor del valle de Sarón. «Sarón» significa en hebreo un lugar plano o una llanura y la Biblia utiliza este término para describir a una de las llanuras más grandes de Palestina, que se encuentra en muchos versículos, incluyendo Hechos 9:35, 1 Crónicas 5:16 y 1 Crónicas 27:29. Por tanto, no podemos asegurar que Imperial esté haciendo referencia aquí a Jesucristo<sup>508</sup>.

I riferimenti ad opere e letterature proseguono nel verso successivo, dove il poeta cita *Paris et Vienne*, romanzo al quale, come si è visto, si era probabilmente riferito in modo indiretto nel componimento 531 e che menzionerà anche nel successivo 226. Ma anche in questo caso il nome Paris è ambivalente, anticipando il nome di Paride («e del que dio mançana / por do fue el grant denaje» vv. 30-31).

Nella quinta strofa, prima di passare al tema sacro presente nell'ultima ottava, Imperial introduce la figura dei *ruiseñor* che Lida de Malkiel definì come «un pájaro renacentista» le cui apparizioni nella poesia castigliana di epoca precedente a quella di Imperial sono sporadiche e secondarie<sup>509</sup>. Più recentemente, tuttavia, Pampín Barral ha studiato l'evoluzione del canto dell'usignolo nella poesia canzionerile, osservandone la presenza in più di venti autori ed oltre quaranta composizioni, solo circoscrivendo la ricerca delle opere individuate e classificate da Dutton. Osserva la studiosa che la poesia di Imperial si colloca in un momento di transizione, poiché il genovese sembra abbandonare la relazione tra l'animale ed i motivi amorosi che aveva caratterizzato il topos fino a quel momento: «Francisco Imperial [...] continúa con el topos consagrado, pero ahora lo acomoda en composiciones de carácter laudatorio, escritas con motivo del nacimiento de Juan II (el 6 de marzo de 1405) o en honor a Fernando, rey de Aragón»<sup>510</sup>.

Il poeta non apre mai i suoi componimenti con riferimenti al mondo cristiano anche se il tema lo aveva interessato in varie occasioni, soprattutto nel ciclo di *preguntas y*

---

<sup>506</sup> DUTTON-CUENCA, *Cancionero...*, cit., p. 305.

<sup>507</sup> NEPAULSINGH, *Micer...*, cit., p. 96.

<sup>508</sup> GARRIGÓS LLORENS, *Revisión...*, cit., pp. 279-280.

<sup>509</sup> LIDA DE MALKIEL, «El ruiseñor de las Geórgicas y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», in *La tradición clásica*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-117, in particolare p. 107.

<sup>510</sup> Mercedes PAMPÍN BARRAL, *Cantan ruiseñores cantares más de ciento. La evolución del canto del ruiseñor en la poesía cancioneril*, in *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Carlos ALVAR, Cristina CASTILLO, Mariana MASERA, José Manuel PEDROSA (edd.), Madrid, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 63-72, in particolare p. 67.



*respuestas* sulla Fortuna presentato all'inizio. In questo caso, invece, decide di affidargli la parte conclusiva del *decir*, nella quale si allude alla tradizione iconografica di san Giorgio («yo vi a Jorge figurado» v. 41) ed all'Arcangelo Gabriele («e vi al que dixo "Ave"» v. 42). Quest'ultimo era già stato presentato nel primo componimento alla Estrella Diana, attraverso una quasi identica perifrasi; ma, se nel 231 il volto della donna viene descritto come simile a quello serafico del Nunzio («semblante amoroso e viso suave / propio me paresçe al que dixo "Ave"» vv. 14-15), nel *decir* a Fernando di Aragona Imperial arriva a lodare così tanto il re da renderlo addirittura superiore all'Arcangelo, cosa che, peraltro, non farà in modo così esplicito per Juan II il quale, come si vedrà, di semplice angelo aveva volto ed aspetto («de ángel avía faz e semblante» *CB* 226: 390).

Il componimento a Juan II e a Fernando di Aragona sono, come sappiamo, gli unici due *decires* encomiastici di Francisco Imperial. Sebbene, seguendo la tradizione critica che colloca l'opera in oggetto dopo il *decir* a Juan II, si mantiene la datazione approssimativa del 1409 proposta da Dutton-Cuenca, non è detto che si tratti di una poesia successiva al 226. Baena scrive nella sua rubrica che l'Infante sarà re di Aragona, il che non aiuta molto per trovare una soluzione in tal senso. In ogni caso è pur vero che l'encomio allegorico al futuro re di Castiglia si concludeva con il brusco risveglio interpretabile, come visto, quale atteggiamento poco riconoscente di Enrique III nei confronti del poeta, ed è altrettanto evidente che il genovese, con questa poesia meno strutturalmente complessa della precedente ma contemporaneamente più encomiastica, sembra esaltare maggiormente Fernando rispetto al fratello minore. È assai probabile che questo encomio si collochi nel dialogo tra Imperial ed il potere, considerando che l'infante di Aragona aveva sotto il suo controllo i domini meridionali del regno nei quali il poeta gravitava.

*Dezir de Miçer Françisco a las siete virtudes.*

*Decir di Messer Francisco Imperial alle sette virtù.*

- |  |  |
|--|--|
| <p>El tiempo perder pesa a quien más sabe<br/>e donde aqueste prinçipio yo tomo;<br/>non es menester que por mí se alabe,<br/><i>a me laudandum non sum sufficiens homo,</i><br/>5 non en tanto nin en quánto nin en cómo.<br/>Empero loando el prinçipio tomado,<br/>por yo non estar un día ocupado,<br/>de la mi edat non aún en el somo,</p> <p>çerca la ora qu'el planeta enclara<br/>10 al oriente, que es llamada Aurora,<br/>fueme a una fuente por lavar la cara<br/>en un prado verde que un rosal enflora;<br/>e ansí andando, vínome a essa ora<br/>un grave sueño, maguer non dormía,<br/>15 mas contemplando la mi fantasía<br/>en lo que el alma dulce assabora.</p> <p>¡Sumo Apolo! a ti me encomiendo,<br/>ayúdame tú con suma sapiençia,</p> | <p>Il perder tempo spiace a chi più sa<sup>511</sup><br/>e dove questo principio io prendo<sup>512</sup>;<br/>non è necessario che attraverso di me si lodi,<br/><i>a me laudandum non sum sufficiens homo</i><sup>513</sup>,<br/>non nel tanto né nel quanto né nel come<sup>514</sup>.<br/>Tuttavia lodando il principio assunto,<br/>essendo io un giorno privo di occupazioni,<br/>non ancora nel pieno della mia età<sup>515</sup>,</p> <p>verso l'ora nella quale il pianeta<sup>516</sup> rischiara<br/>l'oriente, che è chiamata Aurora,<br/>mi recai ad una fonte per lavar il viso<sup>517</sup><br/>in un prato verde fiorito di rose;<br/>e così camminando, mi colse in quel momento<br/>un pesante sonno, anche se non dormivo,<br/>ma rivolgendo la mia fantasia<br/>a ciò che l'anima dolce trova.</p> <p>Sommo Apollo! A te mi raccomando,<br/>aiutami tu con somma sapienza<sup>518</sup>,</p> |
|--|--|

<sup>511</sup> PN1: «poder»; NEPAULSINGH: «perder». Il verso riprende un endecasillabo dantesco («ché perder tempo a chi più sa più spiace», *Pg.* III, 78).

<sup>512</sup> *Pd.* VIII, 9: «e da costei, ond'io principio piglio».

<sup>513</sup> PN1: «ad mi laudamini non sum sufiens homo»; NEPAULSINGH: «ab me laudandum non sufficiens homo». «Non sono un uomo di meriti sufficienti perché mi si lodi»; è probabile che si tratti di una frase costruita da Imperial e inserita in latino per elevare il tono solenne del *decir*.

<sup>514</sup> «lumi, li quali e nel quale e nel quanto», *Pd.* II, 65.

<sup>515</sup> «nel mezzo del cammin di nostra vita», *Inf.* I, 1.

<sup>516</sup> Il Sole.

<sup>517</sup> «d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso», *Pg.* I, 94.

<sup>518</sup> «O buono Apollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor s'è fatto vaso», *Pd.* I, 13-14.

que en este sueño que escrevir atiando  
20 del ver non sea al dezir defirencia.  
Entra en mis pechos, espira tu çiençia  
como en los pechos de Febo espiraste,  
quando a Marçia sus miembros sacaste  
de la su vaina por su exçelencia.

25 ¡Oh suma luz!, que tanto te alçaste  
del conçepto mortal, a mi memoria  
represta un poco lo que me mostraste  
e faz' mi lengua tanto meritoria  
que una çentella sól de la tu gloria  
30 pueda mostrar al pueblo presente;  
e quiçá después algunt grant prudente  
la ençenderá en más alta estoria.

Ca assí como de poca çentella  
algunas vezes segunda grant fuego,  
35 quiçá segundara d'este sueño estrella  
que luz será en Castilla con mi ruego.  
Alguno lo terná luego a grant juego  
que le provechará si bien lo remira.  
Por ende, señor, en mis pechos espira,  
40 ca lo que vi aquí comiença luego.

perché in questo sogno che a scrivere mi appresto  
non vi sia differenza tra il vero e il *decir*<sup>519</sup>.  
Entra nel mio petto, infondi la tua scienza  
come nel petto di Febo infondesti,  
quando a Marsia le sue membra estraesti  
dal loro involucro per la sua eccellenza<sup>520</sup>.

O somma luce!, che tanto ti levasti  
dal concetto mortale, alla mia meroria  
restituisci un poco ciò che mi mostrasti  
e fa' la mia lingua tanto meritevole  
che una scintilla sol della tua gloria  
possa mostrare al popolo presente<sup>521</sup>;  
e forse poi qualche grande prudente<sup>522</sup>  
la accenderà in più alta storia.

Che cosí come poca favilla  
talvolta seconda gran fiamma<sup>523</sup>,  
forse seconderà di questo sogno la stella  
che luce sarà<sup>524</sup> in Castiglia con la mia preghiera.  
Qualcuno<sup>525</sup> lo considererà poi un gran consiglio,  
che gli gioverà se ben lo osserva.  
Quindi, signore, nel mio petto infondi,  
che quel che vidi qui di seguito comincia.

<sup>519</sup> Imperial gioica con il verbo *decir* e il riferimento tecnico al componimento.

<sup>520</sup> «Entra nel petto mio, e spira tue / sì come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sue», *Pd.* I, 19-21. Si tratta di un episodio narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi* (VI, 382-400): Apollo, sfidato da Marsia a duello canoro, lo vinse e, per punirlo, lo scorticò.

<sup>521</sup> «O somma luce che tanto ti levi / da' concetti mortali, a la mia mente / ripresta un poco di quel che parevi, / e fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente », *Pd.* XXXIII, 67-72. Rispetto a Dante, Imperial si accontenta che il componimento possa essere apprezzato dai suoi contemporanei.

<sup>522</sup> La Prudenza è la virtù cardinale dei buoni governanti.

<sup>523</sup> PN1: «segund da»; NEPAULSINGH: «segunda». «Poca favilla gran fiamma seconda », *Pd.* I, 34.

<sup>524</sup> PN1: «que luz era»; NEPAULSINGH: «que luzerá».

<sup>525</sup> «Alguno» potrebbe essere Enrique III come osservano RUFFINATTO e SCAMUZZI nella loro edizione del componimento (*Le tre corone...*, *cit.*, p. 50). Gli studiosi individuano un riferimento al re anche nel v. 31 quando Imperial riporta l'epiteto «gran prudente» (*Ivi*, p. 49) ma, considerando il rapporto poco idilliaco tra i due, è possibile che la formula si riferisca ad altri non specificato.

En sueños veía en el Oriente  
quatro çercos que tres cruces fazían,  
e non puedo dezir complidamente  
cómo los quatro e las tres luzían.  
45 Empero atanto que a mí movían  
como movió Glauco gustar la yerva,  
porque fue fecho de una conserva  
con los dioses que las mares regían.

E como quando topa en algunt foyo  
50 el çiego, que todo se estremeçe,  
bien assí fize yo en un arroyo  
que de una clara fuente claro creçe;  
e como quando el día amanesçe  
que poco a poco se muestra lo oculto  
55 e torna por contrario un grant bulto  
e en nueva parte nuevo remanesçe,

Nei sogni vidi ad Oriente  
quattro cerchi che tre croci formavano<sup>526</sup>,  
e non posso dir compiutamente  
come i quattro e le tre risplendevano.  
Tuttavia tanto mi attiravano  
quanto attirò Glauco gustare l'erba<sup>527</sup>,  
per cui fu annoverato<sup>528</sup>  
con gli dei che i mari reggevano.

E come quando inciampa in qualche fosso  
il cieco, che tutto si agita<sup>529</sup>,  
proprio così feci io in un torrente  
che da una chiara fonte chiaro sgorga;  
e come quando il giorno albeggia  
che poco a poco si mostra l'occulto  
e si manifesta per contrasto<sup>530</sup> una grande forma  
e in nuova parte nuovo riappare,

---

<sup>526</sup> *Pd. I*, 39: «che quattro cerchi giunge con tre croci».

<sup>527</sup> Il mito proviene, ancora una volta, dalle *Metamorfosi* (XIII, 898 e segg.), attraverso la mediazione dantesca (*Pd. I*, 67-69: «Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dèi»). Glauco è stato assunto tra gli dei del mare dopo aver assaggiato un'erba che aveva riportato in vita i pesci.

<sup>528</sup> Osserva NEPAULSINGH che si tratta di una parola introdotta da Imperial nella letteratura castigliana, proveniente dalla lingua italiana o catalana. Riferendosi al *DCELC* riporta: «No está bien averiguado cuál es el origen de la expresión náutica *navegar en conserva* que en castellano ya puede documentarse en el siglo XVI [...]. No es inverosímil que salga de CONSERVUS 'compañero de servicio' (it. *conservo*)». *Apud* NEPAULSINGH, *Micer...*, *cit.*, p. 101.

<sup>529</sup> *Pg. XXVII*, 14-15: «per ch'io divenni tal, quando lo 'ntesi, / qual è colui che ne la fossa è messo». Imperial ricorda il momento in cui Dante, saputo da Virgilio che per passare dal girone dei lussuriosi al Paradiso Terrestre deve attraversare un fiume di fuoco, diventa bianco e si sente morire.

<sup>530</sup> Archer WOODFORD (*Edición crítica del 'Dezir a las siete virtudes' de Francisco Imperial*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», VIII, 1954, pp. 268-294), individua l'idea di una forza che scaccia quella a sé contraria per la maggiore sua virtù all'interno del *Convivio* 2, 7, 5: «Poi quando dico: Or apparisce chi lo fa fuggire, narro la radice de l'altra diversitate, dicendo, sì come questo pensiero di sopra suol esser vita di me, così un altro apparisce che fa quello cessare. E dico 'fuggire', per mostrare quello essere contrario, ché naturalmente l'uno contrario fugge l'altro, e quello che fugge mostra per difetto di virtù di fuggire», dove Dante illustra i sintetici e pregnanti versi della *Canzone I* del *Convivio* (vv. 14-22): «Suol esser vita de lo cor dolente / un soave penser, che se ne gia / molte fiate a' pie' del nostro Sire, / ove una donna gloriar vedia, / di cui parlava me sì dolcemente / che l'anima dicea: "Io men vo' gire". / Or apparisce chi lo fa fuggire / e segnoreggia me di tal virtute, / che 'l cor ne trema che di fuori appare». *Apud* RUFFINATTO-SCAMUZZI, *Le tre corone...*, *cit.*, p. 51.

bien assí se mostró en aquella ora  
un ver incrédulo e fermoso,  
qual el dezir atal será agora:  
60 non era el fondo turbio nin lodoso,  
mas era diamante muy illuminoso  
e todo a luengo de una esquina,  
e las paredes de esmeralda fina,  
e ay allende un jardín graçioso.

65 Era çercado todo aquel jardín  
de aquel arroyo a guisa de cava,  
e por muro muy alto jazmín  
que todo a la redonda lo çercava.  
El son del agua en dulçor passava  
70 harpa, duçaina, vihuela de arco;  
e non me digan que mucho abarco,  
que non sé si dormía o velava.

En mí dezía: «Mucho me maravillo  
que non veo aquí alguna entrada,  
75 non veo puente, puerta nin portillo».  
Esto diziendo, vi una puerta alçada  
entre el jazmín, non tabla labrada,  
mas de robí más bivo que çentella.

proprio così si mostrò in quel momento  
una vista incredibile e bella,  
come il dire così sarà ora:  
non era il letto torbido né fangoso,  
ma era diamante assai luminoso<sup>531</sup>  
e tutto lungo una pietra,  
e le pareti di smeraldo fine,  
e lì dall'altra parte un giardino grazioso.

Era circondato tutto quel giardino  
di quel torrente a mo' di fossato,  
e per mura assai alto gelsomino  
che tutto intorno lo circondava.  
Il suono dell'acqua in dolcezza superava  
arpa, zampogna, viola ad arco;  
e non ditemi che assai esagero<sup>532</sup>,  
ché non so se dormivo o vegliavo.

Tra me dicevo: «Molto mi meraviglio  
che non vedo qui alcuna entrata,  
non vedo ponte, porta né breccia».  
Questo dicendo, vidi una porta<sup>533</sup> levata  
tra il gelsomino, non legno intagliato,  
ma di rubino più vivo che scintilla.

---

<sup>531</sup> Pg. XXVIII, 28-30: «Tutte l'acque che son di qua più monde, / parrieno avere in sé mistura alcuna, / verso di quella, che nulla nasconde».

<sup>532</sup> PN1: «abraco»; NEPAULSINGH: «abrarco». NEPAULSINGH sostiene che potrebbe trattarsi, in ambo i casi, di un errore, giacché Imperial potrebbe aver scritto il verbo pensando all'italiano «abbracciare», al catalano «abraçar» ed al castigliano «abarcar». Cfr. *Micer...*, cit., p. 102.

<sup>533</sup> Nelle loro edizioni critiche WOODFORD e MORREALE (*El 'dezir de las syete virtudes' de Francisco Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la Divina Comedia*, in «Lengua, Literatura, Folklore: estudios dedicados a Rodolfo Oroz», Santiago, Universidad de Chile, 1967, pp. 307-377) riportano «puente», e non «puerta», seguiti nell'interpretazione anche da RUFFINATTO-SCAMUZZI. In questo modo considerano la parola un errore del copista, poiché risulta ovvio –nei versi 80-81– che si tratti di un ponte. Osserva però NEPAULSINGH che «no es necesario suponer un error, ya que Imperial podría haberlo escrito así deliberadamente para reflejar el estado de ánimo del protagonista cuando vio el objeto por primera vez; [...] su primer instinto fue dirigirse «derecho a ella»; cuando lo que tomó por una puerta bajada (verso 80), se dio cuenta de que era un puente (v. 81)» (*Micer...*, cit., p. 102). Considerando che la parola è accompagnata da aggettivi e pronomi espressi in forma femminile l'argomentazione di N. risulta convincente.

Como moví a ir derecho a ella,  
80 non vi de quién, luego fue abaxada.

Muy a vagar passé allén la puente  
oliendo del jardín los dulçes olores,  
por que de entrar ove mayor talente,  
e fize entrada entre flores e flores.  
85 Ante que entrasse, ove muchos suores;  
deque fue entrado ¡oíd qué aventura!  
vi toda blanca la mi vestidura  
e luego conosçí los mis errores.

Desque bolví a man' diestra el rostro  
90 vi por la yerva pissadas de ome;  
onde alegre fueme por rostro  
el qual derecho a un rosal llevóme;  
e como quando entre árboles asome  
alguno que ante los ramos mesçe  
95 e poco a poco todo assí paresçe,  
tal vi un omne; muy cortés salvóme.

Era en vista benigno e suave,  
e en color era la su vestidura  
çeniza o tierra que seca se cave,

Appena mossi per andare dritto a quella,  
non vidi da chi, poi fu abbassata.

Molto lentamente passai al di là del ponte  
odorando del giardino i dolci odori,  
per questo di entrare ebbi maggior desiderio<sup>534</sup>,  
e feci ingresso tra fiori e fiori.  
Prima di entrare, ebbi molti sudori<sup>535</sup>;  
dopo che fui entrato ascoltate<sup>536</sup> che avventura<sup>537</sup>!  
vidi tutta bianca la mia veste  
e poi conobbi i miei errori<sup>538</sup>.

Dopo che<sup>539</sup> volsi a destra il viso<sup>540</sup>  
vidi nell'erba orma d'uomo<sup>541</sup>;  
dunque allegro seguii la traccia<sup>542</sup>  
la cui direzione ad un roseto mi portò;  
e come quando tra alberi si intravvede  
qualcuno che tra i rami si nasconde  
e poco a poco tutto così compare,  
tal vidi un uomo; assai cortese mi salutò.

Era a vederlo benigno e dolce,  
e colorato era il suo abito  
cenere o terra che secca si cavi<sup>543</sup>,

<sup>534</sup> PN1: «talante»; NEPAULSINGH: «talente».

<sup>535</sup> *Inf.* III, 130-132: «Finito questo, la buia campagna / tremò sì forte, che de lo spavento / la mente di sudore ancor mi bagna».

<sup>536</sup> PN1: «oy»; NEPAULSINGH: «oý».

<sup>537</sup> Si traduce come italianismo, anche se potrebbe intendersi, come propongono DUTTON-CUENCA «suerte».

<sup>538</sup> *Pg.* XV, 117: «io riconobbi i miei non falsi errori».

<sup>539</sup> PN1: «Del que»; NEPAULSINGH: «Desque».

<sup>540</sup> *Pg.* I, 22: «l' mi volsi a man destra... ».

<sup>541</sup> PN1: «ome»; NEPAULSINGH: «omme».

<sup>542</sup> PN1: «rastro»; NEPAULSINGH: «rrostro».

<sup>543</sup> *Pg.* IX, 115-116: «Cenere, o terra che secca si cavi, / d'un color fora col suo vestimento».



non fueran çiento aun bien contadas  
125 que oí bozes muy asosegadas  
angelicales en musicado canto;  
mas eran lexos de mí aun, tanto  
que las non entendía a las vegadas.

«Manet in caritate, Deus manet in eo»,  
130 e «Credo in Deum», allí se respondía  
e a las devezes, «Spera in Deo».  
Aquesto entendí en quanto allí oía  
e en otra parte, segunt paresçia,  
cantavan manso cantares morales.  
135 E ansí andando por entre rosales,  
oí una boz e canto que dezía:

«Qualquier qu'el mi nombre demanda,  
sepa por çierto que me llaman Lía,  
e cojo flores por fazer guirlanda,  
140 como costumbro al alva del día».  
Aquesto oyendo, dixo mi guía:  
«Creo que duermes o estás oçioso.  
¿Non oyes Lía con canto graçioso  
que d'estas flores su guirlanda lía?»

non erano ancora cento ben contati  
che udii voci assai soavi<sup>549</sup>  
angeliche in<sup>550</sup> musicato canto;  
ma erano ancora distanti da me, tanto  
che a tratti non le distinguevo<sup>551</sup>.

«*Manet in caritate, Deus manet in eo*»,  
e «*Credo in Deum*», lì si rispondeva  
e altre volte, «*Spera<sup>552</sup> in Deo*»<sup>553</sup>.  
Questo intesi di quanto lì udivo  
e dall'altro lato, a quanto pareva<sup>554</sup>,  
cantavano dolcemente cantari morali.  
E così passeggiando tra i roseti,  
udii una voce ed un canto che<sup>555</sup> diceva:

«Chiunque il mio nome domanda,  
sappia per certo che mi chiaman Lia,  
e colgo fiori per farmi una ghirlanda,  
come sono solita all'alba<sup>556</sup> del giorno»<sup>557</sup>.  
Udendo ciò disse la mia guida<sup>558</sup>:  
«Credo che tu dorma o sia perso in contemplazion  
Non senti Lia con cando grazioso  
che di questi fiori la sua ghirlanda intreccia?»

<sup>549</sup> PN1: «asonssegadas»; NEPAULSINGH: «asonssegadas».

<sup>550</sup> PN1: «&»; NEPAULSINGH: «e».

<sup>551</sup> PN1: «entendi»; NEPAULSINGH: «entendí».

<sup>552</sup> PN1: «Espera»; NEPAULSINGH: «Espera».

<sup>553</sup> WOODFORD precisa che le tre frasi in latino alludono alle tre virtù teologali.

<sup>554</sup> PN1: «por çiençia»; NEPAULSINGH: «paresçia».

<sup>555</sup> «que» è aggiunto da DUTTON-CUENCA.

<sup>556</sup> «Al» manca in PN1, introdotto poi da NEPAULSINGH e DUTTON-CUENCA.

<sup>557</sup> Pg. XXVII, 100-108: «Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. / Per piacermi a lo specchio, e sieo m'addorno; / ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e sieo tutto giorno. / Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga / com'io de l'addornarmi con le mani; / lei lo vedere, e me l'ovrare appaga». Lia e Rachele sono le due sorelle bibliche, allegoria di vita attiva e vita contemplativa.

<sup>558</sup> PN1: «me»; NEPAULSINGH: «díxome mi».



145 Dixe: «Non duermo». «Pues, ¿por qué tan  
mudo / atanto sin fabla has ya andado?  
E si non duermes, eres omne rudo:  
¿non ves que tú eres ya llegado  
en medio del rosal en verde prado?  
150 Mira adelante las siete estrellas».
   
Onde yo miré e vilas tan bellas  
que mi dezir aquí será menguado.

Forma de dueña en cada estrella  
se demostrava e otrosí fazían

155 en cada rayo forma de donçella.  
Las tres primeras en triángulo seían,  
e quadrángulo, segunt me parescían,  
las otras quatro, non mucho distantes,  
*omnes aureas coronas portantes*,  
160 e las donzellas guirlandas traían.

Las tres avién color de llama biva,  
e las quatro eran alvas atanto  
que la su alvura a alva nieve priva;  
las tres continuavan el su cantar santo

165 e las otras quatro el su moral canto  
con gesto manso de grant onestat,  
tal que non puedo mostrar igualdat  
ca el nuestro a su par sería grant planto.

La una en mano un çirio tenía

Dissi: «Non dormo». «Dunque, perché tanto silenzio  
così tanto senza parlare<sup>559</sup> hai già camminato?  
E se non dormi, sei allora stolto:  
non vedi che sei ormai giunto<sup>560</sup>  
nel mezzo del roseto in un verde prato?  
Guarda laggiù le sette stelle».
   
Onde io guardai e le vidi tanto belle  
che il mio dire qui sarà avverso.

Figura di donna in ogni stella  
si distingueva e così si facevano<sup>561</sup>

in ogni raggio figure di fanciulla.  
Le prime tre in triangolo sedevano<sup>562</sup>,  
e quadrangolo, stando a quanto mi parevano<sup>563</sup>,  
le altre quattro, non molto distanti,  
*omnes aureas coronas portantes*,  
e le donzelle ghirlande portavano.

Le tre avevano colore di fiamma viva,  
e le quattro erano tanto candide  
che il loro candore supera quello della neve;  
le tre continuavano il loro cantar santo

e le quattro il loro moral canto  
con movenza quieta di grande onestà,  
tale che non posso indicarne uguale  
ché il nostro al paragone sarebbe un gran lamento

La prima<sup>564</sup> in mano un cero teneva

<sup>559</sup> PN1: «falla»; NEPAULSINGH: «fabla».

<sup>560</sup> Pg. XV, 118-123: «Lo duca mio, che mi potea vedere / far sì com'om che dal sonno si slega, / disse: "Che hai che non ti puoi tenere, / ma se' venuto più che mezza lega / velando li occhi e con le gambe avvolte, / a guisa di cui vino o sonno piega?"».

<sup>561</sup> PN1: «fazia»; NEPAULSINGH: «fazían».

<sup>562</sup> PN1: «sseyá»; NEPAULSINGH: «sseýan».

<sup>563</sup> PN1: «paresçia»; NEPAULSINGH: «paresçían».

<sup>564</sup> Carità: la virtù teologale più vicina al cielo.

170 que la pabila al çielo llegava;  
en la otra un breve e lo que paresçia  
*Dilige Dominum Deum* començava.  
E la segunda el árbol abraçava  
que de una piedra de cristal nasçia  
175 e en doze ramos qu’el árbol tendia  
del Credo doze artículos mostrava.

La terçera estava como nave surgida  
e con una ancla de oro e echada,  
e otra a pique por respeto erguida.  
180 E la quarta estava d’estas tres apartada,  
blandiendo en la mano una grant espada  
e en la otra mano un peso derecho.  
Tenia la quinta un escudo ante el pecho  
e de todas pieças estava armada.

185 De ver la sesta ove pavor sobejo  
porque le vi dos fazes delicadas,  
e en la mano mirava un espejo.  
E la setena dos llaves doradas  
para çerrar e abrir muy aparejadas,

Che il fulgore<sup>565</sup> al cielo arrivava;  
l’altra sembrava iniziare  
un breve *Dilige Dominum Deum*.  
E la seconda<sup>566</sup> cingeva l’albero  
che da una pietra di cristallo nasceva  
e nei dodici rami che l’albero tendeva  
del Credo i dodici articoli mostrava.

La terza<sup>567</sup> stava come nave ancorata  
e con un’ànchora d’oro gettata,  
e un’altra di riserva<sup>568</sup> levata a poppa.  
E la quarta<sup>569</sup> stava in disparte da queste,  
brandendo con la mano una grande spada  
e nell’altra mano una bilancia<sup>570</sup>.  
Reggeva la quinta<sup>571</sup> uno scudo davanti al<sup>572</sup> petto  
ed era armata di tutto punto.

Nel veder la sesta<sup>573</sup> provai superbo timore  
perché le vidi due volti delicati,  
e nella mano guardava uno specchio.  
E la settima<sup>574</sup> due chiavi dorate  
a chiudere e aprire ben atte,

---

<sup>565</sup> PN1: «pupila»; NEPAULSINGH: «pupila». La traduzione si basa sul suggerimento di WOODFORD: «Ochoa, pensando quizá en *pabulo*, define *pupila* (v. 170) como ‘mecha torcida’, y M. Pelayo lo imita; no hay base para ello. Seguramente se emplea en el sentido traslaticio de ‘fulgor’» (*Edición crítica...*, cit., p. 279).

<sup>566</sup> Fedè. La pietra di cristallo rappresenta la Chiesa, mentre i dodici rami, come spiega lo stesso Imperial, gli articoli del Credo.

<sup>567</sup> Speranza, àncora dell’anima.

<sup>568</sup> Osserva Margherita MORREALE (*El ‘dezir...’, cit.*, p. 371) che ancora una volta Imperial ricorre al lessico nautico. «‘A picco’, dicesi quando la gomèna che è legata all’ànchora acquista una posizione verticale» (CORAZZINI DI BULCIANO, *Vocabolario Nautico Italiano*, Torino, 1900, s.v.).

<sup>569</sup> Giustizia, che possiede la spada per vendicare i torti, e la bilancia per valutare colpe e meriti.

<sup>570</sup> RAE A 1737: «Peso: instrumento bien conocido, que sirve para examinar la gravedad y peso de las cosas. Tiene el fiel en medio de los brazos iguales, y en los extremos de ellos las balanzas, por cuya razón le llaman vulgarmente *peso de la Cruz*».

<sup>571</sup> Fortezza, armata per la difesa e non per l’attacco.

<sup>572</sup> L’articolo «el» è aggiunta di DUTTON-CUENCA.

<sup>573</sup> Prudenza che, secondo la tradizione, è bifronte, per poter guardare in avanti e indietro.

<sup>574</sup> Temperanza, opposta all’iracondia, possiede le chiavi che in Dante aprono la porta del Purgatorio (*Pg.* IX, 117-120: «e di sotto da quel trasse due chiavi. / L’una era d’oro e l’altra era d’argento; / pria con la bianca e poscia con la gialla / fece a la porta sì, ch’i’ fu’ contento»).

190 tenía en mano, en la otra un castillo.  
E dixé: «Señoras, a vos me omillo»,  
mirando sus devisas atán onradas.

«En las seis d'estas puede omne errar  
—me dixo el sabio—, tú debes creer,  
195 por poco o por mucho en ellas mirar,  
mas la del çirio, çierto debes ser,  
quien más la mira, más creçe su ver».  
Adedando la qual a mí era primera:  
«Esta es llamada Caridat sinçera.  
200 De sus donzellas, conviene a saber:

que la primera es llamada Concordia,  
Paz la segunda, la terçera Piedat,  
grant Compasión e Misericordia,  
la sesta es noble, es Beninidat,  
205 e la Temprança e Libertat  
e Mansedumbre, e la otra siguiente  
ha nombre Graçia que abaxó la puente,  
segunt acostumbra sól por su bondat.

La otra dueña estava abraçada  
210 con el santo árbol de las doze ramas;  
la verdadera Fee, fijo, es llamada;

teneva in una mano, nell'altra un castello.  
E dissi: «Signore, a voi mi umilio»,  
mirando i loro segni<sup>575</sup> tanto onorevoli.

«In sei di queste può l'uomo mancare  
—mi disse il saggio—, tu devi credere,  
brevemente o a lungo in loro guardare,  
ma di quella del cero<sup>576</sup> stai certo,  
chi più la osserva più s'accresce la sua vista».  
Indicando<sup>577</sup> quella che mi era più vicina:  
«Questa è chiamata Carità sincera.  
Delle sue ancelle, è bene sapere:

che la prima è chiamata Concordia,  
Pace<sup>578</sup> la seconda, la terza Pietà,  
gran Compassione e Misericordia,  
la sestà è nobile, è la Beneficienza,  
e la Temperanza<sup>579</sup> e la Libertà<sup>580</sup>  
e la Mansuetudine, e la seguente  
ha nome Grazia<sup>581</sup> che abbassò il ponte,  
come è solita solo per la sua bontà.

L'altra donna stava abbracciata  
al santo albero dai dodici rami;  
la vera Fede, figliolo, è chiamata;

<sup>575</sup> PN1: «deuidas»; NEPAULSINGH: «devidas».

<sup>576</sup> PN1: «çiero»; NEPAULSINGH: «çiero».

<sup>577</sup> Si tratta di un italianismo individuato già da MORREALE: «préstamo del ital. 'additare'» Cfr. *El 'dezir...*, cit., p. 360.

<sup>578</sup> PN1: «pues»; NEPAULSINGH: «Paz».

<sup>579</sup> Secondo la tradizione, Temperanza include in sé le quattro virtù cardinali, e per questo è presente tra le ancelle di Carità. Cfr. RUFFINATTO-SCAMUZZI, *Le tre corone...*, cit., p. 59.

<sup>580</sup> PN1: «libertatat»; NEPAULSINGH: «Libertad».

<sup>581</sup> È la lezione proposta da MORREALE e seguita dagli editori successivi. WOODFORD, invece, proponeva 'guerra' spiegando, con argomentazione gesuitica, che essa è atto di carità quando è volta a ristabilire l'ordine e la pace; sostiene inoltre lo studioso che pare logico che sia questa ad aprire il ponte per far accedere Imperial al giardino della visione, perché il componimento è volto a lamnetare i disordini politici di Siviglia, in linea dunque con la poesia politica del poeta.

- |  |   |
|--|---|
| <p>         ésta es la que crees e la que amas.<br/>         Mira sus ramos que parecen llamas:<br/>         Mundiçia, Castidat e la Reverençia,<br/>         215 Afecto e Religi3n, Obedençia,<br/>         Firmeza e Herençia, qu3 honradas llamas!       </p>   | <p>         questa è quella in cui credi e che ami.<br/>         Osserva i suoi rami che paiono fiamme:<br/>         Purezza, Castità e Rispetto,<br/>         Affetto e Religione, Obbedienza,<br/>         Fermezza ed Eredità<sup>582</sup>, che onorate fiamme!       </p>  |
| <p>         La otra dueña llaman Esperançia,<br/>         que tiene las anclas por señaes.<br/>         Llega, mi fijo, con grant omildançia<br/>         220 a estas tres dueñas prinçipales.<br/>         Las fijas d'estas sus nombres son tales:<br/>         Fiuzia, Apetito, Amor e Desear,<br/>         Çertedumbre la quinta, la sesta Esperar,<br/>         las otras cuatro son dueñas morales.       </p> | <p>         L'altra donna chiamano Speranza,<br/>         che ha le àncore come segno distintivo.<br/>         Attribuisci, figlio mio, con grande umiltà<sup>583</sup><br/>         a queste tre donne massime importanze<sup>584</sup>.<br/>         Le figlie di queste i lor nomi son tali:<br/>         Fiducia<sup>585</sup>, Ambizione, Amore e Desiderio,<br/>         Certezza la quinta, la sesta Attesa,<br/>         le altre quattro sono donne morali<sup>586</sup>.       </p> |
| <p>         225 La que tú miras como enamorado,<br/>         que tiene en la mano el espada<br/>         e con el peso lo pesa afinado,<br/>         aqu3lla le llaman Justiçia onrada.<br/>         Mira sus fijas de que es ornada:<br/>         230 Juizio, Verdat, Lealtat, Correbçión,<br/>         la quinta llaman Conjurado Serm3n,<br/>         la sexta Igualdat, la setena Ley dada.       </p>           | <p>         Quella che tu osservi come innamorato<sup>587</sup>,<br/>         che ha nella mano la spada<br/>         e con la bilancia misura con precisione,<br/>         quella si chiama Giustizia onorata.<br/>         Guarda le sue figlie di cui è adorna:<br/>         Giudizio, Verità, Lealtà, Castigo,<br/>         la quinta si chiama Dichiarazione sotto Giuramen<br/>         la sesta Uguaglianza, la settimana Legge data.       </p>                                       |

<sup>582</sup> Ancora WOODFORD fa notare l'importanza dell'inderimento dell'Eredità tra le virtù celebrate da Imperial. Scriveva il critico che «Herençia es muy significativa, porque refleja la actitud de Imperial hacia los judíos; dice Santo Tomás, hablando de la fa (10, 12), que no es lícito bautizar a los niños judíos contra la voluntad de sus padres, cosa que iría en contra de *jus patriae potestatis*, derecho hereditario. Se ve, pues, que Imperial no estaba de acuerdo con los instigadores de las atrocidades de 1391». Opinione, questa, in netto contrasto con PLACE (*The Exaggerated Reputation of Francisco Imperial*, in «Speculum», XXI/4, 1964, pp. 457-473), secondo il quale Imperial sarebbe stato invece mosso da un'ideologia fortemente antisemita, ed avrebbe scritto il componimento proprio come celebrazione delle stragi del 1391. MORREALE ritiene che *Herençia* equivalga ad 'adherencia', uno dei requisiti dell'albero della Fede. NEPAULSINGH, infine, a tal proposito, sostiene invece che «la verdad es que Imperial está versificando, tal vez de memoria, las clasificaciones de las virtudes y los vicios, las cuales consultaría en algún tratado u obra enciclopédica en el caso de no recordarlas».

<sup>583</sup> PN1: «omildat»; NEPAULSINGH: «omildançia»

<sup>584</sup> PN1: «Papales»; NEPAULSINGH: «papales».

<sup>585</sup> PN1: «fazia»; NEPAULSINGH: «fiuzia».

<sup>586</sup> PN1: «mortales»; NEPAULSINGH: «morales»

<sup>587</sup> PN1: «enamorada»; NEPAULSINGH: «enamorado»

La otra dueña ha nombre Fortaleza;  
non teme taja nin punta de espada,  
235 nin preçia oro nin teme pobreza  
e vence voluntat desenfrenada;  
por ende está fuertemente armada  
e ante pechos el escudo tiene  
por se escudar quando el golpe viene  
240 de qualquiera parte muy aparejada.

Sus fijas d'esta han grant dinidat,  
son donzellas de grant exçelencia:  
e es la primera Magnanimidat,  
e la segunda es Magnifiçencia,  
245 e Segurança, la quarta Paçiençia,  
e Mansedunbre, la sesta Grandeza,  
e Perseverança, la otava Firmeza.  
De las mirar non ayas negligencia.

Buelve los ojos e alça más el çejo,  
250 mira Prudencia cómo faz' loçanas  
sus ambas fazes mirando el espejo,  
e de una en una mira sus hermanas,  
e cura d'ellas quando non son sanas.  
Providencia, Comprehender, Enseñamiento,  
255 Cautela, Soliçidat, Acatamiento:  
estas son fijas en obras non vanas.

La del semblante nin alegre nin triste,  
que abre e çierra tan mansamente  
el su castillo, segunt ver podiste,

L'altra donna ha nome Fortezza;  
non teme taglio né punta di spada,  
né apprezza l'oro né teme la povertà  
e vince la volontà senza freni;  
per questo è di tutto punto armata  
e davanti al petto tiene lo scudo  
per pararsi quando giunge un colpo  
ben protetta da ogni parte.

Le figlie di questa hanno grande dignità,  
sono fanciulle di grande eccellenza:  
è la prima Magnanimità,  
la seconda è Munificenza,  
e Sicurezza, la quarta Pazienza,  
e Manuestudine, la sesta Grandezza,  
e Perseveranza, l'ottava Fermezza.  
Di ammirarle non abbia negligenza.

Volgi gli occhi e alza ancora il ciglio,  
guarda Prudenza che volti floridi  
entrambi i suoi volti guardando allo specchio,  
ed una ad una vigila sulle sue sorelle,  
e si prende cura di loro quando non son sane.  
Provvidenza, Intelletto, Insegnamento,  
Cautela, Sollecitudine, Docilità:  
queste sono figlie nelle opere non vane<sup>588</sup>.

Quella dal semblante né allegro né triste<sup>589</sup>,  
che apre e chiude con tanta misura  
il suo castello, come hai potuto vedere,

<sup>588</sup> PN1: «non son vanas»; NEPAULSINGH: «non son vanas».

<sup>589</sup> NEPAULSINGH osserva una somiglianza tra questo e il verso 370 del *decir* a Juan II («nin triste nin alegre, diz Discreçión»), altro elemento che, sottolinea il critico, conferma la paternità letteraria del componimento (*Micer...*, *cit.*, p. 112).

260 es la Templança verdaderamente.  
Su fija es Continençia propriamente  
e Castidat, Limpieza e Sobriedat,  
Vergüença, Templamiento e Onestat  
e Humildat, que del mundo non siente.

265 E fágote saber, mi amado fijo,  
que la su vista de aquestas estrellas  
non te valdría un grano de mijo  
sin aver Discreçión, qu'es madre d'ellas;  
mírala, fijo, como a estas estrellas».

270 Yo ende miré e vi dueña polida,  
so velo alvo e de gris vestida,  
tener el canto al tenor con ellas.

E como aquel que cosa estraña mira  
e nunca vido e non çessa mirando,  
275 e de mirar los ojos nunca tira,  
tal era yo çerca d'ellas andando,  
sus condiçiones bien argumentando  
tanto que la memoria non seguía.  
Onde me dixo la mi buena guía,  
280 viendo que estava assí cuidando:

«En un muy claro vidro plomado  
non se vería tan bien tu figura  
como en tu vida veo tu cuidado  
que te tien' ocupado muy sin mesura.

285 Tú argumentas: pues en fermosura

è la Temperanza in persona.  
Sua figlia è Contingença propriamente  
e Castità, Purezza e DSbrietà,  
Vergogna, Moderazione e Onestà  
e Umiltà, che del mondo non si interessa.

E ti informo, mio amato figliolo,  
che la vista di queste stelle  
non ti varrebbe un grano di miglio  
senza avere Discrezione, che è loro madre;  
guardala, figliolo<sup>590</sup>, come a queste stelle».  
Io quindi<sup>591</sup> guardai e vidi una donna linda,  
coperta da un velo bianco e di grigio vestita,  
guidare il canto insieme<sup>592</sup> con le altre.

E come colui che una cosa strana contempla  
e mai vide e non smette di rimirare,  
e<sup>593</sup> dal guardare gli occhi mai sottrae,  
tale ero io vicino a quelle passando,  
della loro natura ben discutendo<sup>594</sup>  
tanto che la memoria non mi bastava.  
Allora mi disse la mia buona guida,  
vedendo che ero così esitante:

«In un assai chiaro specchio lucidato  
non si vedrebbe tanto chiaramente il tuo aspetto  
come nella tua vita io discerno il dubbio<sup>595</sup>  
che ti assorbe assai eccessivamente.

Tu ti chiedi: se nella bellezza

<sup>590</sup> PN1: «fija»; NEPAULSINGH: «fija».

<sup>591</sup> PN1: «onde»; NEPAULSINGH: «onde»

<sup>592</sup> PN1: «el»; NEPAULSINGH: «el».

<sup>593</sup> Addizione di DUTTON-CUENCA.

<sup>594</sup> PN1: «argumentado»; NEPAULSINGH: «argumentando».

<sup>595</sup> *Inf.* XXIII, 25-27: «E quei: “S’i’ fossi di piombato vetro, / l’imagine di fuor tua non trarrei / più tosto a me, che quella dentro ’mpetro».

estas donzellas están apartadas,  
¿por qué nombré algunas egualadas?  
Mas alumbraré la tu vista oscura.

Todas, mi fijo, como una cadena  
290 e de un linage todas descendientes,  
entretexidas cada una con vena.  
Por ende, mi fijo, si parares mientes,  
si son las que han un nombre diferentes,  
es la difirencia en los objetos;  
295 por ende, un omne nombre a los sojetos,  
salva a corrección de más sabientes.

Otrosí piensas: ‘Si estas donzellas  
el mundo alumbran segunt que yo digo,  
¿por qué en Castilla sol ni entre una d’ellas  
300 que non alumbra un poco por abrigo?’  
A esto respondo, mi fijo amigo,  
que esta lumbre viedan las serpientes,  
las que vinieron, si bien has en mientes,  
fasta el arroyo muy juntas contigo.  
305 Contigo estavan fasta aquella ora  
que viste el agua de la clara fuente.  
Oye, mi fijo: guarda que agora aquellas

queste donzelle sono diverse,  
perché definii alcune nello stesso modo?  
Ma chiarirò ancora la tua vista confusa.

Tutte, figlio mio, come una catena  
e da un unico lignaggio discendenti,  
percorse tutte dal medesimo sangue.  
Per questo, figlio mio, se ti soffermi,  
se quelle che hanno uno stesso nome sono differer  
risiede la differenza negli oggetti<sup>596</sup>;  
per questo, un uomo nomini i soggetti<sup>597</sup>,  
salvo la correzione<sup>598</sup> dei più sapienti.

Inoltre rifletti: ‘Se queste donzelle  
il mondo illuminano secondo quanto ti dico io,  
perché solo in Castiglia nemmeno una di loro  
splende come se fosse coperta?’<sup>599</sup>  
A questo rispondo, figlio mio amico,  
che questa luce oscurano<sup>600</sup> le serpi,  
che vennero, se ben ricordi,  
fino al torrente molto vicino a te.  
Con te rimanevano fino a quel momento  
in cui vedesti l’acqua della chiara fonte.  
Ascolta, figlio mio: evita ora a quelle

<sup>596</sup> PN1: «abjebtos»; NEPAULSINGH: «objebtos».

<sup>597</sup> RUFFINATTO-SCAMUZZI danno spiegazione di questi versi dicendo che il concetto qui espresso da Imperial è molto complesso, e trova fondamento, ancora una volta, in Tommaso d’Aquino: le donne-virtù sono rivolte a Dio, che diventa oggetto della loro contemplazione, ed in questo sono fra loro uguali, sovrapponibili. Imperial e la sua guida Dante, invece, hanno guardato a loro in quanto soggetti, e non oggetti, della contemplazione divina. Proprio per la loro osservazione in quanto soggetti contemplanti Dio, le hanno trovate tra loro diverse e molteplici. Cfr. RUFFINATTO-SCAMUZZI, *Le tre corone...*, cit. p. 64.

<sup>598</sup> PN1: «a lo lebçio»; NEPAULSINGH: «a la lebçión».

<sup>599</sup> NEPAULSINGH: «¿por qué en Castilla sol ni entre una dellas?: / que non alunbra un poco por abrigo». DUTTON-CUENCA, invece, seguono la lezione di WOODFORD che, però, è più oscura.

<sup>600</sup> PN1: «viendã»; NEPAULSINGH: «viendan».

bestias non buelvan la fuente,  
ca d'estas dueñas ninguna consiente  
310 ser vista de ojo que las sierpes mire,  
e quien las mira, convien' que se tire  
d'aqueste jardín e fuera de la puente.

Todas son siete e cada una d'ellas  
atantas fazes tiene por corona  
315 quantas ha cada dueña de donzellas.  
E la una llaman la sierpe Menona  
el su espirar todo el aire encona.  
La otra ha nombre la sierpe Arriana,  
muy enemiga de la fe cristiana  
320 emponçonada e falsa e reona.

La terçia llaman la bestia Juderra,  
de sí enemiga e desesperada

bestie non volgere gli occhi<sup>601</sup>,  
ché nessuna di queste donne consente  
di essere vista da occhio che le serpi guardi,  
e chi le guarda, convien che si ritiri  
da questo giardino e passi il ponte.

Tutte sono sette<sup>602</sup> e ciascuna di quelle  
altrettante facce ha per testa  
quante ha ciascuna donna le ancelle.  
La prima chiamano serpe Menona<sup>603</sup>  
il suo fiato tutta l'aria inquina.  
L'altra serpe ha nome Ariana<sup>604</sup>,  
assai nemica della fede<sup>605</sup> cristiana  
velenosa e falsa e rinnegata<sup>606</sup>.

La terza chiamano la bestia Giuderra<sup>607</sup>,  
di sé nemica e disperata

---

<sup>601</sup> PN1: «fuente»; NEPAULSINGH : «fruenta». L'angelo che permette a Dante e Virgilio l'ingresso nel Purgatorio rivolge ai poeti lo stesso ammonimento (*Pg.* IX, 130-132: «Poi pinse l'uscio a la porta sacrata, / dicendo: «Intrate; ma facciovì accorti / che di fuor torna chi 'n dietro si guata»).

<sup>602</sup> È possibile che Imperial tragga ispirazione dalla presentazione che Dante fa delle sette teste mostruose che vede comparire dal carro che rappresenta la Chiesa e, dunque, le virtù (*Pg.* XXXII, 142-147: «Trasformato così 'l dificio santo / mise fuor teste per le parti sue, / tre sovra 'l temo e una in ciascun canto. / Le prime eran cornute come bue, / ma le quattro un sol corno avean per fronte: / simile mostro visto ancor non fue»).

<sup>603</sup> PN1: «menor»; NEPAULSINGH: «Morona»; DUTTON-CUENCA: «Merona». Il dibattito sulla parola è ampio. WOODFORD emenda la lezione del *CB* in "Menona" per motivi di rima, facendolo derivare da memnonius, aggettivo usato da Lucano nei *Pharsalia* con significato di "orientale"; la serpe quindi rappresenterebbe la religione maomettiana e, dunque, la Discordia, vizio contrario alla Carità. LAPESA e MORREALE, invece, si basano sull'edizione della *Canzone delle Virtù* di Bartolomeo di BARTOLI DA BOLOGNA, in cui ad ogni virtù corrisponde un vizio rappresentato da un personaggio storico; in questa lettura, si emenda "Menor" in "Nerona", per indicare Nerone. Casaldüero propone ancora un'altra etimologia: la serpe si chiamerebbe "Minona", dal Minotauro rappresentato da Dante con gli stessi vizi (*Inf.* XII, 11-33). Clarke, invece, mantiene "Menor", che indicherebbe il minore dei peccati capitali, cioè la gola. DUTTON-CUENCA ipotizzano il significato di "Mamona", ma tra tutte la lezione di NEPAULSINGH, che segue Woodford.

<sup>604</sup> PN1: «Aryona»; NEPAULSINGH: «Aryana». Anche riguardo al nome di questa seconda serpe le opinioni sono diverse. Imperial sembra riferirsi senza grossi dubbi all'eresia di Ario. Tra i critici, discordante è CLARKE che accetta «Aryona», sostenendo che derivi da "aire", a rappresentare il peccato di accidia.

<sup>605</sup> «Fe» non è presente né in PN1 né in NEPAULSINGH.

<sup>606</sup> PN1: «rrenoa»; NEPAULSINGH: «rrencona».

<sup>607</sup> WOODFORD ritiene che si tratti della religione ebraica, con riferimento agli avvenimenti del 1391 ai quali si è già fatto riferimento. LAPESA, invece, sempre riferendosi alla *Canzone* di BARTOLI DA BOLOGNA, sostiene che il nome derivi da Giuda, disperato e suicida perché traditore di Cristo e, quindi, non rappresenti la religione ebraica. Della stessa opinione sono CASALDUERO e MORREALE.



e aborresçida del çielo e tierra  
e de sus braços anda enforcada,  
325 e por eso es de esta tierra apartada  
e mucho más está siempre del çielo.  
Estas tres sierpes miran en el suelo  
e al çielo tienen la cola alçada.

Las otras quatro d'estas apartadas,  
330 pero non tanto que quien unas mira  
non vea de las otras las pissadas,  
ca el uno espiro en las otras espira.  
La una de ellas siempre a sí tira  
sustançia agena e faz'la apropiada:  
335 la grant bestia Alenxada es nombrada,  
que de todas las otras es en ira.

La quinta, pusilánima e menguada,  
ha nombre, fijo, sierpe Celestina,  
del infierno e del çielo desechada,  
340 de todos bienes e onra indina.  
La sesta es nombrada la Asissina  
que nunca cata dó pon' sus pissadas  
nin quiere ver con qué dan las passadas;

e aborrita da cielo e terra  
e va con le braccia legata<sup>608</sup>,  
e per questo<sup>609</sup> è da da questa terra separata  
e ancora più distante si trova sempre dal cielo.  
Queste tre serpi guardano al suolo  
e al cielo tengono la coda levata<sup>610</sup>.

Le altre quattro da queste separate,  
ma non tanto che chi le une guardi  
non veda delle altre le tracce,  
ché un unico fiato respira nelle une e nelle altre<sup>611</sup>  
La prima di quelle sempre a sé attira<sup>612</sup>  
la ricchezza altrui e la fa propria:  
la gran bestia Allontanata<sup>613</sup> è chiamata,  
che di tutte le altre è oggetto di ira.

La quinta, pusillanime<sup>614</sup> e meschina,  
ha nome, figliolo, serpe Celestina<sup>615</sup>,  
dall'inferno e<sup>616</sup> dal cielo scacciata,  
di qualsiasi bene e onore indegna<sup>617</sup>.  
La sesta è chiamata l'Assassina  
che mai guarda dove pone i suoi passi  
né vuol veder contro cosa sbattono i suoi passi;

<sup>608</sup> PN1: «Enforçada»; NEPAULSINGH: «enforcada».

<sup>609</sup> PN1: «pon de»; NEPAULSINGH: «ponla».

<sup>610</sup> *Inf.* XVII, 25-27: «Nel vano tutta sua coda guizzava, / torcendo in sù la venenosa forca / ch'a guisa di scorpion la punta armava».

<sup>611</sup> PN1: «espiran»; NEPAULSINGH: «espira».

<sup>612</sup> PN1: «tiran»; NEPAULSINGH: «tira».

<sup>613</sup> DUTTON-CUENCA propongono la lettura di Avarizia. Secondo Woodford, la serpe si chiama "Alexada" –allontanata– e si riferisce alla cattività avignonese. LAPESA, CASALDUERO e NEPAULSINGH, invece, ritengono che la serpe porti in nome di Alessandro Magno, emendando il termine in "Alexandra"; chiamato a rappresentare tutti i tiranni, Imperial si riferisce a crudeltà, vizio opposto alla giustizia.

<sup>614</sup> PN1: «pūs lanima»; NEPAULSINGH: «pusilánima».

<sup>615</sup> PN1: «Caestina»; NEPAULSINGH: «Celestina». Potrebbe trattarsi di Papa Celestino V, nominato dalla Curia nel 1294 all'età di 80 anni, dimessosi cinque mesi dopo in favore di Bonifacio VII. *Inf.* III, 59-60: « vidi e conobbi l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto. ».

<sup>616</sup> Aggiunta di Dutton-Cuenca.

<sup>617</sup> PN1: «onrras indigna»; NEPAULSINGH: «onrras indigna».

sus obras non son orden, mas ruina.  
345 La quarta de las quatro e la setena  
Sardanapala ha nombre propiamente;  
de suzios vizios nunca se enfrena  
e deleita en ellos muy vilmente.  
El fedor d'ellas, fijo, çiertamente  
350 el aire turba tanto sin mesura  
en nuestro regno que la fermosura  
de aquestas dueñas non vee la gente.

¡O çibdat noble! pues te esmeraste  
en todo el regno por más escogida,  
355 que d'estas sierpes una non dexaste,  
que todas siete en ti han guarida.  
Vergüença vergüence tú, mal regida,  
vergüença vergüence e espelunca,  
que luengo tiempo ha que en ti nunca  
360 passó la lança nin fue espada erguida.

Callen Pompeo, Çiçerón, Fabriçio,  
e los que en Roma fueron tan çeviles:  
al bien bevir non fizieron un quiçio  
a par de tus ofiçiales gentiles,

le sue opere non sono ordine, ma distruzione<sup>618</sup>.  
La quarta delle quattro e la settima  
Sardanapala ha nome proprio<sup>619</sup>;  
da sporchi vizi mai si scosta  
e si diletta di quelli assai bassamente.  
Il loro fetore, figliolo, davvero  
l'aria intorbida smisuratamente  
nel nostro regno<sup>620</sup> al punto che la bellezza  
di queste donne non vede la gente.

O città nobile! che eccelli<sup>621</sup>  
in tutto il regno per distinzione,  
che di queste serpi una non tralasciasti,  
che tutte e sette in te hanno rifugio.  
Vergogna vergognati tu, mal retta,  
vergogna vergnognati e grotta,  
che lungo tempo è che in te non  
passaron guardie né fu spada alzata.

Tacciano Pompeo, Cicerone, Fabrizio<sup>622</sup>  
e quelli che in Roma furon sì civili:  
al viver ben non fecero un cenno  
come i tuoi governanti gentili,

---

<sup>618</sup> *Pd.* VIII, 108: «che non sarebbero arti, ma ruine». La serpe Assassina è associata, secondo WOODFORD, alle stragi del 1391. L'interpretazione fa risalire il nome alla setta ismaelita persina degli "Axexin", guerrieri spietati perché agivano sotto l'effetto di una sostanza chiamata "axixa" o "alhxixa" (OCHOA-PIDAL, *Cancionero...*, cit., p. 671). Distante da questa lettura, CASALDUERO emenda "Assyssyna" di PIDAL con "Asinina", derivante da "asno", poiché proprio agli asini si addice il peccato di sconsideratezza, in ragione della loro proverbiale stupidità, confermata anche da Dante nel *Convivio* (II, 7) e in *Pd.* XIII, 112-116.

<sup>619</sup> PN1: «ome»; NEPAULSINGH: «nomne». In questa occasione i critici sono tutti d'accordo nel confermare il nome di Sardanapalo, re degli Assiri nel secolo VII a.C. che rappresenta il vizio della lussuria, contrapposto alla Temperanza.

<sup>620</sup> Osservano RUFFINATTO-SCAMUZZI che sta parlando Dante ma, con l'espressione «nuestro regno», si sta probabilmente riferendo alla Castiglia di Imperial.

<sup>621</sup> Per rivolgersi a Siviglia, Imperial imita, fino al v. 400, l'invettiva alla "serva Italia" di *Pg.* VI, 76-151.

<sup>622</sup> PN1: «Cante inpao çiçoreon»; NEPAULSINGH: «Cante inpao çiçoreón». *Inf.* XXV, 94-99: «Taccia Lucano ormai là dove tocca / del misero Sabello e di Nasidio, / e attenda a udir quel ch'or si scocca». Caius Fabricius fu console nel 282 a.C. e censore nel 275 a.C.; presente anche in *Pg.* XX, 25-27: «Seguentemente intesi: "O buon Fabrizio, / con povertà volesti anzi virtute / che gran ricchezza posseder con vizio"».

365 que fazen tan discretos e sotiles  
proveimientos que a medio febrero  
non llegan sanos los del mes de enero,  
tanto que alcançen altos sus cobiles.

Ora te alegra, que fazes derecho,  
370 pues que triumphas con justiçia e paz,  
e multiplica de trecho en trecho  
tanto el bien que el uno al otro plaz'.  
Por el común cada uno más faz'  
que fizo en Roma Metilo tribuno;  
375 ¡Mira e vee si en ti ay uno  
que cate al çielo e colore su faz!

Mírate, çiega, mírate el seno,  
mira tus faldas, después el regaçõ,  
mira las riendas e mira el freno  
380 si en ti queda sano algunt pedaço.  
Miémbtrate, triste, que eres grant braço  
de todo el regno; siquiere have duelo  
de la adoleçençia del niño moçuelo,  
e guarda, guarate, guárdate del maço.

385 Ca si çerca el alva la verdat se sueña  
quando la fantasía vuestra descansa,  
a ti averná como a fermosa dueña

che fanno tanto discreti e sottili  
provvedimenti ch'a mezzo<sup>623</sup> febbraio  
non giungon sani quelli del mese di gennaio<sup>624</sup>,  
pur di raggiungere prestigi nelle sue posizioni.

Ora rallegrati, che ti comporti rettamente,  
poiché trionfi in giustizia e pace,  
e s'accresce di giorno in giorno  
tanto il bene che l'uno all'altro reca<sup>625</sup>.  
Per il comune ciascuno più fa  
di quanto fece in Roma Metello tribuno;  
Guarda e vedi se in te c'è qualcuno  
che si rivolga al cielo e si copra il suo viso!

Guardati cieca, guardati il<sup>626</sup> seno,  
guarda le tue gonne, poi il tuo grembo,  
guarda le redini e guarda il freno  
se in te rimane sana alcuna parte<sup>627</sup>.  
Ricordati, infelice, che sei gran braccio  
di tutto il regno; e addolorati  
per l'infermità del re fanciullo<sup>628</sup>,  
e guarda, guardati dal martello<sup>629</sup>.

Chè se vicino all'alba la verità si sogna  
quando la fantasia vostra riposa,  
a te avverrà come alla celebre donna

<sup>623</sup> PN1: «mj djo»; NEPAULSINGH: «midio».

<sup>624</sup> PN1: «sanas las»; NEPAULSINGH: «sanas las». Pg. VI, 139-144: «Atene e Lacedemona, che fenno / l'antiche leggi e furon sì civili, / fecero al viver bene un picciol cenno / verso di te, che fai tanto sottili / provvedimenti, ch'a mezzo novembre / non giugne quel che tu d'ottobre fili».

<sup>625</sup> PN1: «faz»; NEPAULSINGH: «faz».

<sup>626</sup> PN1: «le»; NEPAULSINGH: «el».

<sup>627</sup> Pg. VI, 85-90: «Cerca, misera, intorno da le prode / le tue marine, e poi ti guarda in seno, / s'alcuna parte in te di pace gode. / Che val perché ti racconciasse il freno / Iustiniano, se la sella è vota? / Sanz'esso fora la vergogna meno».

<sup>628</sup> DUTTON-CUENCA a Juan II, mentre RUFFINATTO-SCAMUZZI interpretano il riferimento come rimando a Enrique III, il che è più probabile, considerata la cagionevolezza che caratterizzava il re.

<sup>629</sup> Il martello è la giustizia.

que con dar buelta su dolor amansa;  
antes que cumpla la bestia mansa  
390 çiento con çiento e quarenta lunarios,  
tirando los mantos e escapularios,  
ca ya de vos sofrir la tierra cansa.

A los tus suçessores claro espejo  
será, mira, el golpe de la maça,  
395 será, mira, el cuchillo bermejo  
que cortará doquier que falle raça;  
entonces luzirá en toda plaça  
la quarta [dueña] de aquestas estrellas  
e cantarán todas estas donzellas:  
400 «¡Biva el Rey do justiçia ensalça!»

Silencio puso al su razonamiento  
el sumo sabio e mientes parava  
en la mi vista, si era contento;  
e yo, que nueva sed me aquexava,  
405 en mí dezía, maguera callava:  
«A mí conviene que desate un nudo,

che con dar volta il suo dolore scherma;  
prima che compia la bestia quieta  
cento e più cento e quaranta giri<sup>630</sup>,  
togliendo i mantelli e mantelline<sup>631</sup>,  
che già di sopportarvi<sup>632</sup> la terra è stanca.

Ai tuoi posterì chiaro specchio  
sarà, vedi, il colpo dello scettro,  
sarà, vedi<sup>633</sup>, il coltello insaguinato  
che taglierà ovunque trovi difetto<sup>634</sup>;  
allora splenderà in tutta la città  
la quarta [donna] di queste stelle<sup>635</sup>  
e canteranno tutte queste donzelle:  
«Viva il Re in cui trionfa la giustizia!»

Silenzio pose al suo ragionamento<sup>636</sup>  
il sommo saggio e attento guardava  
nella mia vista, s'io pareva contento;  
e io, che nuova sete mi frugava,  
tra me dicevo, anche se tacevo:  
«Mi conviene sciogliere un nodo,

---

<sup>630</sup> PN1: «a»; NEPAULSINGH: «e». La costellazione dell'Ariete sono duecentoquaranta giri della luna, quindi altrettanti mesi, ovvero venti anni. Imperial pronuncia una profezia, seconda la quale, prima che siano passati vent'anni, arriverà un re la cui giustizia rimetterà ordine in Siviglia. WOODFORD interpreta il verso come riferimento a Enrique III, ancora quindicenne, negli anni 1396-1397, in seguito alle stragi del 1391. Questo significherebbe che Imperial dovette comporre il componimento in quel periodo, o poco dopo, e che amienterebbe il sogno allegorico vent'anni prima, quindi alla metà degli anni settanta del Trecento.

<sup>631</sup> La giustizia conferirà correttamente i titoli e gli abiti.

<sup>632</sup> PN1: «sofrid»; NEPAULSINGH: «sofrir».

<sup>633</sup> PN1: «miral»; NEPAULSINGH: «miral».

<sup>634</sup> Il verso è controverso. Woodford non vi dedica una nota, mentre Place, sostenendo la teoria secondo cui Imperial fosse simpatizzante del movimento antisemita, avrebbe cantato nel componimento la necessità di porre fine alla presenza ebraica in Siviglia. Secondo lui, infatti, il verso significherebbe che il coltello "taglierà dove manchi razza", cioè la purezza di sangue. Intende dunque il "fallar" come forma del verbo "faltar" e "Raza" nel senso di stirpe, razza, sangue. Lida de Malkiel (*Un decir más...*, cit.), invece, legge "falle" come forma di "hallar", e "raza" come "raça", con derivazione dal latino "radia".

<sup>635</sup> PN1: «la quarta de aquesta estrella»; NEPAULSINGH: «la quarta de aquestas estrellas».

<sup>636</sup> Da qui Imperial sta traducendo quasi letteralmente Pg. XVIII, 1-9: «Posto avea fine al suo ragionamento / l'alto dottore, e attento guardava / ne la mia vista s'io pareva contento; / e io, cui nova sete ancor frugava, / di fuor taceva, e dentro dicea: 'Forse / lo troppo dimandar ch'io fo li grava'. / Ma quel padre verace, che s'accorse / del timido voler che non s'apriva, / parlando, di parlare ardir mi porse».

mas ¿qué será que fuertemente dudo  
que mi pregunta a este sabio grava?»

E quando el poeta bien entendió  
410 mi tímido querer que non se abría  
fablando, de fablar ardit me dio  
diziéndome: «De temor te desví».  
E yo respondí: «Declárame, luz mía,  
cómo esta lumbre viedan las serpientes  
415 en cómo con ellas, segunt fazes mientes,  
vine al arroyo, ca yo non las vía».

«Lo que te dixes –dixes– non lo niego  
e dote, mi fijo, respuesta muy biva:  
que entonce, maguer tú non eres çiego,  
420 tenías velada la virtud visiva,  
ca quando, fijo, la virtud ativa  
labra con las sierpes en la tierra,  
mirando baxo, los párpados çierra  
e con tal velo de las ver se priva.

425 Onde, si d'ellas nasce atal velo  
que privan de se ver estando en tierra,  
¡quánto más priva la vista del çielo,  
non digo çielo, mas una sierra!  
Por ende, fijo, mi dezir non yerra,  
430 que esta lumbre viedan las serpientes;  
nin tú la viste, si bien paras mientes

ma che sarà che tanto temo<sup>637</sup>  
che il mio domandare a questo saggio grava?»

E quando il poeta ben ebbe inteso<sup>638</sup>  
il mio timido voler<sup>639</sup> che non s'apriva  
parlando, di parlar ardire mi diede  
dicendomi: «Dal timore<sup>640</sup> allontanati».  
E io risposi: «Spiegami, luce mia,  
come questa luce impediscono le serpi  
e come con quelle, come dici,  
sono giunte al<sup>641</sup> torrente, che non le vedevo».

«Quel che ti dissi –disse– non lo nego  
e ti do, figlio mio, risposta assai pronta:  
che allora, pur tu non<sup>642</sup> essendo cieco,  
avevi velato il senso della vista,  
chè quando, figliolo, la virtù alta  
si mortifica con le serpi in terra,  
guardando in giù, le palpebre serra  
e in tal modo evita di vederle.

Quindi se da loro nasce tale velo  
che impedisce loro di vedere stando in terra,  
quanto più preclude la vista del cielo,  
non dico cielo, ma un monte<sup>643</sup>!  
Perciò, figliolo, il mio dir non sbaglia,  
che questo lume oscurano<sup>644</sup> le serpi;  
né l'hai visto, se ci fai attenzione

<sup>637</sup> PN1: «dubdo»; NEPAULSINGH: «dubdo».

<sup>638</sup> PN1: «entendido»; NEPAULSINGH: «entendió».

<sup>639</sup> PN1: «mi temido quier»; NEPAULSINGH: «mi tímido querer».

<sup>640</sup> PN1: «tomar»; NEPAULSINGH: «temer».

<sup>641</sup> PN1: «viene el»; NEPAULSINGH: «vine al».

<sup>642</sup> Aggiunta di DUTTON-CUENCA.

<sup>643</sup> Si riferisce al monte del Purgatorio, dove Imperial e Dante si trovano.

<sup>644</sup> PN1: «vydar»; NEPAULSINGH: «vyendan».

<p>en lo que en mi respuesta se ençierra».</p> <p>«¡Oh sol que sanas toda vista tribulada!  tú me contentas tanto quanto asuelves,  435 que non menos que saber, dubdar magrada:  ¡tanto mi memoria en gloria embuelves!  Tú me bolviste e agora buelves  mi vista oscura de noche en día;  las dubdas grandes que antes tenía,  440 maguer pesadas, agora me son lieves».</p> <p>E esto diziendo, oí espirar canto  como de órganos, pero más suave;  de cada rosa de aquel rosal santo  tales dulçes bozes nunca cantó ave;  445 e unas cantavan: <i>Graçia, María, Ave,</i>  e otras respondíen: <i>Ecce ançila.</i>  Después oí como aguda esquila  en alta boz: <i>Çeli Regina salve.</i></p> <p>«E pues amansaste con el beber  450 la mi grant sed, non sé dezir cuánto,  dime, poeta, que yo non sé ver  cómo estas rosas canten este canto».  Díxome: «Fijo, non tomes espanto,  ca en estas rosas están Serafines,  455 Dominaçiones, Tronos, Cherubines,  mas non lo vedes, que te ocupa el manto».</p>	<p>in quello che la mia risposta racchiude».</p> <p>«Oh sol che sani ogni vista turbata<sup>645</sup>!  tu mi contenti<sup>646</sup> sì quando tu solvi,  che non men che saver, dubiar m'aggrata<sup>647</sup>:  tanto la mia mente avvolgi di gloria!  Tu hai trasformato e ora trasformi  la mia vista oscura da notte a giorno;  i dubbi grandi che prima mi affliggevano,  anche se pesante<sup>648</sup>, ora mi son lievi».</p> <p>E ciò dicendo, udii levarsi un canto<sup>649</sup>  come di organi, ma più dolce;  da ogni rosa di quel roseto santo  voci tanto dolci non cantò mai l'ave;  e le une cantavano: <i>Grazia, Maria, Ave,</i>  e altre rispondevano: <i>Ecce ancilla.</i>  Poi udii come acuto squillo  in alta voce: <i>Celi Regina salve.</i></p> <p>«E poi placaste col bere  la mia sete, non so dire quanto grande,  dimmi<sup>650</sup>, poeta, chè io non so vedere  come queste rose cantino questo canto».  Mi disse: «Figliolo, non spaventarti,  che in queste rose si trovano Serafini,  Dominazioni, Troni, Cherubini,  ma non lo vedi, chè ti intralcia il manto».</p>
--	--

<sup>645</sup> PN1: «tribulada»; NEPAULSINGH: «turbada».

<sup>646</sup> PN1: «contentes»; NEPAULSINGH: «contentas».

<sup>647</sup> PN1: «dubda e meçda»; NEPAULSINGH: «dubdar me agrada». *Inf.* XI, 91-93: «O sol che sani ogni vista turbata, / tu mi contenti sì quando tu solvi, / che, non men che saver, dubbiar m'aggrata».

<sup>648</sup> PN1: «passadas»; NEPAULSINGH: «pessadas».

<sup>649</sup> PN1: «quanto»; NEPAULSINGH: «canto».

<sup>650</sup> PN1: «dame»; NEPAULSINGH: «dame».

E como en mayo en prado de flores,  
se mueve el aire en quebrando el alva,  
suavemente buelto con olores,  
460 tal se movió acabada la salva.  
Feríame en la faz e en la calva  
e acordé como a fuerça despierto,  
e fallé en mis manos a Dante abierto  
en el capítulo que la Virgen salva.

E come in maggio su un prato di fiori,  
si muove l'aria allo sbocciare dell'alba,  
dolcemente variegato di odori<sup>651</sup>,  
tale si mosse terminato il saluto.  
Mi sferzava il volto e il capo  
e tornai in me come destinato a forza,  
e trovai nelle mie mani Dante<sup>652</sup> aperto  
nel capitolo in cui la Vergine saluta<sup>653</sup>.

### COMMENTO

Sul *Decir a las siete Virtudes* sono molti gli studi prodotti, e imprescindibili sono le edizioni critiche di Archer Woodford (1954) e di Margherita Morreale (1967), base per la successiva analisi di Nepaulsingh (1977); più recenti sono le analisi di Scamuzzi e Ruffinatto (2008), Aquilano (2010) e Garrigós Llorens (2015), che hanno diffusamente parlato degli aspetti allegorici e danteschi della poesia, segnalati nelle note al testo.

Oltre a quella della paternità, che nasce dalla brevità ed imprecisione della rubrica che riporta solo il nome di Imperial, senza altri elementi identificativi<sup>654</sup>, una questione dibattuta riguarda la datazione dell'opera. Non esistono, infatti, elementi estreni che aiutino a collocare cronologicamente il componimento, perciò la critica deve affidarsi agli indizi contenuti all'interno dell'opera. In particolare Archer Woodford propone il 15 gennaio 1396 -giorno in cui Enrique III, il re fanciullo nominato al v. 382, era giunto a Siviglia per sedare alcuni disordini che da più di quindici anni affliggevano la città- come *terminus post quem* della composizione del *decir*. Woodford ritiene che l'opera sia stata composta per incoraggiare il re ad intervenire nella situazione sivigliana, senza tener conto dell'autorità di nobili e prelati, «tirando los mantos e escapularios» (v. 391). In questa prospettiva, inoltre, si può spiegare in modo soddisfacente il motivo per cui il poeta trasferisce su Siviglia, ai vv. 352-381, l'invettiva di Sordello alla "serva Italia" (*Pg.* VI, 76-151), e quali siano le colpe che il re viene chiamato a punire. D'altra parte abbiamo già

---

<sup>651</sup> PN1: «colores»; NEPAULSINGH: «olores».

<sup>652</sup> PN1: «andáte»; NEPAULSINGH: «andante».

<sup>653</sup> WOODFORD ritiene che I. si riferisse al saluto di san Bernardo (*Pd.* XXXIII) ma, vista la diffusa presenza del canto di Sordello, è più probabile che si trattasse di *Pg.* VII, 82-83: «'Salve, Regina' in sul verde e 'n su' fiori / quindi seder cantando anime vidi». In forma ciclica il *decir* apre e chiude con la *Divina Commedia*.

<sup>654</sup> NEPAULSINGH, *Micer... cit.*, pp. XXXI-XXXVI.

incontrato il tema politico in Imperial nei componimenti 248 («Por Guadalquivir arribando») e 241 («Abela, çibdat de grant fermosura»), sottolineandone l'importanza simbolica nel suo dialogo con il modello.

A Siviglia l'arcidiacono di Ecija, Fernando Martínez, era emerso nel vuoto di potere generato dagli scontri per la reggenza durante la minorità di Enrique III che, nel 1393, assunse il potere e riuscì ad affermare la sua autorità. Nel frattempo, però, l'arcidiacono era diventato una personalità assai influente a Siviglia, incitando da tempo il popolo della città contro gli ebrei e gli arabi lì residenti, nonostante l'esplicita diffida dal parte della corte e di Enrique stesso, che guardavano con favore ad una maggiore integrazione delle comunità musulmane ed ebraiche nella società. Il 6 giugno 1391, però, il ghetto venne invaso, e 4000 persone furono linciate per puro odio razziale.

Qualche anno dopo, nel gennaio 1396, Enrique III si recò a Siviglia, suscitando probabilmente l'entusiasmo di Imperial, che lo credeva giunto per porre fine alle efferate attività dell'arcidiacono e per rinnovare la classe dirigente locale. Il 15 gennaio il re fece arrestare l'arcidiacono, che venne rilasciato nel maggio di quello stesso anno, e fu emanata un'ordinanza che imponeva di reintegrare l'arcidiacono e i suoi complici nei loro ruoli, e di considerare saldati i loro debiti con la giustizia. Alla luce di questo, Scamuzzi conclude:

è verosimile dunque che Imperial componesse il suo *decir* dopo l'arrivo del re a Siviglia – quindi dopo il 15 gennaio 1396- ma difficilmente molto dopo questa data, dal momento che egli mostra ancora entusiastica fiducia nella giustizia reale, che non avrebbe invece tardato molto a deluderlo, con il pronto rilascio dell'arcidiacono. Woodford non trascurava di spiegare, a integrazione della sua ipotesi di datazione, la ragione per cui l'azione vendicatrice del re viene presentata attraverso una profezia, che la proietta vent'anni più in là del giorno in cui avviene il sogno allegorico<sup>655</sup>.

Dal canto loro Dutton-Cuenca propongono una datazione posteriore, risalente al 1407, considerando il componimento come l'opera maestra di Imperial, successivo al *Decir a Juan II*.

Nel *decir* che occupa la posizione numero 250 sono moltissimi i richiami della *Divina Commedia*, ma è indubbio che Imperial abbia ben presente la tradizione della poesia allegorica medievale, che da Prudenzio in poi invade la Francia e, successivamente, la penisola iberica, dando vita a componimenti didattici in cui si danno battaglia vizi e virtù. Osserva Iole Scamuzzi che Imperial attinge largamente, anche in

---

<sup>655</sup> RUFFINATTO-SCAMUZZI, *Le tre corone... cit.*, pp. 41-42.



altri suoi componimenti, a questo patrimonio di origine francese, ricreandone i luoghi più comuni, come, per esempio, la corte d'Amore alla quale affida il compito di decidere sui suoi versi alla Estrella Diana<sup>656</sup>, ma anche riferendo di opere della tradizione francese e, nel 248, ad una lingua di matrice provenzale.

All'inizio del secolo scorso Chandler Post spiegava che è tipico della poesia allegorica francese prima, e castigliana poi, far seguire all'immagine la sua spiegazione, ed individuò tre modalità secondo cui ciò avviene: la prima consiste nell'immediato chiarimento del significato dell'immagine allegorica, non appena essa viene presentata; la seconda è chiamata allegoria *self-explanatory*, così chiara cioè da non necessitare spiegazione; la terza implica l'articolazione del componimento in due parti, una, più breve, in cui l'immagine è presentata, un'altra, più lunga, in cui è illustrata. Il *decir* viene collocato in questa ultima categoria, sebbene lo studioso voglia stabilire chiaramente la distanza che separa il modo di poetare allegorico di Dante da quello del poeta spagnolo, sottolineando ancora una volta l'inferiorità dell'imitatore<sup>657</sup>.

Il componimento inizia con una celebre massima tratta dalla *Divina Commedia* «El tiempo perder pesa a quien más sabe» (v. 1), che il poeta traduce letteralmente («ché perder tempo a chi più sa più spiace», *Pg.* III, 78), come farà per molti altri versi lungo tutto il poemetto. Imperial immagina di essere stato colto da un sonno improvviso sul far dell'alba, in un luogo chiaramente individuato come *locus amoenus* e caratterizzato, come quello del *Decir a Juan II*, da un prato fiorito di rose nel quale scorre un corso d'acqua, nel quale il poeta si lava il volto («fueme a una fuente por lavar la cara / en un prado verde que un rosal enflora», vv. 11-12).

La narrazione si interrompe dopo pochi versi, per lasciare spazio ad una invocazione ad Apollo (vv. 17-24), anch'essa tratta dalla *Divina Commedia* (*Pd.* I, 13-14), seguita dall'altrettanto dantesca similitudine della scintilla (*Pd.* I, 34), che col favore divino divampa un grande incendio (vv. 17-36). In sogno, il poeta vede «cuatro çercos que tres cruces fazían» (v. 42), che rappresentano le quattro virtù cardinali e le tre teologali, come più avanti lo stesso Imperial spiegherà. Il poeta inciampa in un torrente limpidissimo, che funge da fossato intorno ad un roseto dal quale proviene una musica celestiale. Come nel *Decir* 226, anche qui l'atmosfera è alta e liturgica.

Innanzi ai suoi occhi compare un ponte levatoio «más bivo que çentellas» (v. 78), che gli si presenta come un cammino di purificazione: nell'attraversarlo, infatti, il poeta

---

<sup>656</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>657</sup> Chandler R. POST, *Medieval Spanish Allegory*, Harvard University, 1915, pp. 19-27, 34-51.

vede la sua veste farsi candida e prende coscienza dei suoi peccati («Ante que entrasse, ove muchos suores; / deque fue entrado ¡oid qué aventura! / vi toda blanca la mi vestidura / e luego conocí los mis errores », vv. 85-88). Il sogno continua quando, entrando nel giardino, vede un uomo che ricorda il Catone di Dante («vidi presso di me un veglio solo, / degno di tanta reverenza in vista, / che più non dee a padre alcun figliuolo. / Lunga la barba e di pel bianco mista / portava, a' suoi capelli simigliante, / de' quai cadeva al petto doppia lista» Pg. I, 31-36) vestito anch'egli di bianco, che porta sotto il braccio la *Divina Commedia*: «Era en vista benigno e suave, / e en color era la su vestidura / çeniza o tierra que seca se cave, / barva e cabello alvo sin mesura. / Traía un libro de rica escriptura, / escripto todo con oro muy fino, / e començava *En medio del camino*, / e del laurel corona e çentura» (vv. 97-104). Si tratta di Dante, che guida il poeta attraverso il giardino, nel quale incontrano la dantesca Lia (Pg. XXVII, 100-108: «Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. / Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno; / ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno. / Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga / com'io de l'addornarmi con le mani; / lei lo vedere, e me l'ovrare appaga»), rappresentazione allegorica della vita attiva, che coglie fiori per intrecciare una ghirlanda («Qualquier qu'el mi nombre demanda, / sepa por çierto que me llaman Lía, / e cojo flores por fazer guirlanda, / como costumbro al alva del día», vv. 137-140).

Dopo l'incontro con Lia, Dante illustra al poeta le sette virtù, ognuna circondata da ancelle, che rappresentano qualità accessorie a quella principale. Carità, prima tra le virtù teologali e la più vicina al cielo, è circondata da Concordia, Pace, Pietà, Compassione, Misericordia, Beneficenza, Temperanza, Libertà, Mansuetudine, Grazia (vv. 199-207); Fede, seconda tra le virtù teologali, è circondata da Purezza, Castità, Rispetto, Affetto, Religione, Obbedienza, Fermezza, Eredità (vv. 209-216); Speranza, terza virtù teologale, è circondata da Fiducia, Ambizione, Amore, Desiderio, Certezza, Attesa (vv. 217-223).

«Las otras cuatro son dueñas morales» (v. 224). Giustizia, prima delle cardinali, annovera nel suo seguito Giudizio, Verità, Lealtà, Castigo, Dichiarazione sotto giuramento, Uguaglianza e Legge data (vv. 225-232); Fortezza, seconda cardinale, comprende Magnanimità, Munificenza, Sicurezza, Pazienza, Mansuetudine, Grandezza, Perseveranza, Fermezza (vv. 233-248); la Prudenza, terza cardinale, è circondata da Provvidenza, Intelletto, Insegnamento, Cautela, Sollecitudine, Docilità (vv. 249-256); Temperanza, ultima tra le virtù cardinali, ha come ancelle Continenza, Castità, Purezza e Sobrietà (257-264).

Imperial si chiede come mai alcune di queste donne, pur avendo lo stesso nome, si presentano con aspetti diversi ed accompagnano più di una virtù, e Dante gli spiega che, anche se loro le hanno osservate sotto le sembianze di donne, esse sono tutte emanazioni di Dio, e, quindi, in Dio sono uniche, anche se per l'uomo possono manifestarsi in modi diversi (vv. 265-296). Come in diverse occasioni Virgilio dà risposte a Dante che durante il suo cammino gli rivolge dubbi, così qui avviene qualcosa di simile. In questo caso, però, è la guida a prevedere le parole di Imperial e a darne risposta con tono amichevole e familiare («Otrosí piensas: 'Si estas donzellas / el mundo alumbran segunt que yo digo, / ¿por qué en Castilla sol ni entre una d'ellas / que non alumbra un poco por abrigo?'» vv. 297-300). Il fiorentino risponde che ciò è dovuto alla presenza di sette serpi, che hanno seguito il poeta nel giardino senza essere da lui notate, e che sono in grado, se rimirate, di impedire la vista delle stelle (vv. 301-312).

Le sette serpi rappresentano i vizi da opporre alle sette virtù appena descritte. Come indicato dettagliatamente nelle note al testo, la critica non concorda nell'interpretazione dei loro nomi né sul loro significato, anche se l'idea più probabile è che siano allegoria di religioni e personaggi ricorrenti anche nel panorama della *Commedia*. Le prime tre serpi, da opporre alle tre virtù teologali, portano i nomi delle fedi che si oppongono alla cristiana: la serpe Morona –religione musulmana- (v. 316), Ariana –eresia di Ario- (v. 318) e Giuderra –ebraismo- (v. 321); la quarta serpe, chiamata Allontanata, rappresenta il papato avignonese, usurpatore del legittimo potere di Roma (v. 335); la quinta, Celestina, rappresenta la pusillanimità, opposta alla Fortezza, e prende il nome da Celestino V, il papa del “gran rifiuto” (v. 338); la sesta, Assassina, rappresenta la sconsideratezza di chi spegne la vita altrui (v. 341); e infine la settima, Sardanapala, si oppone alla temperanza, rappresenta la Lussuria e trae il suo nome da Sardanapalo, re lussurioso per antonomasia (v. 346).

I versi che seguono (vv. 352-399) contengono l'invettiva contro Siviglia alla quale si è accennato, per la quale Imperial mantiene a modello i versi di Sordello contro la serva Italia (*Pg*, VI, 76-151). Imperial lamenta l'assenza delle virtù dalla città e invoca la giustizia reale per punire i responsabili del suo degrado morale. Imperial chiede poi a Dante come abbiano fatto le serpi a giungere con lui nel giardino senza essere viste, e la guida gli risponde che hanno posto sui suoi occhi un velo, il medesimo che impedisce la vista delle virtù a chi vive sulla terra (vv. 413-426). Imperial invoca ancora con parole dantesche la luce del sole a rischiarare la sua vista offuscata («¡Oh sol que sanas toda vista tribulada! / tú me contentas tanto quanto asuelves, / que non menos que saber, dubdar

magrada: / ¡tanto mi memoria en gloria embuelves!», vv. 433-436) con parole dantesche (*Inf.* XI, 91-93: «O sol che sani ogni vista turbata, / tu mi contenti sì quando tu solvi, / che, non men che saver, dubbiar m'aggrata»), e sente subito un canto alla Vergine (vv. 441-448); chiede alla sua guida da dove provenga, e Dante gli spiega che nelle rose circostanti risiedono «[...] Serafini, / Dominazioni, Troni, Cherubini» (vv. 454-455). Si leva un vento fresco e Imperial si desta dal sogno, trovandosi in mano la *Divina Commedia*, aperta «nel capitolo in cui la Vergine saluta» (vv.462-464).

Si tratta dell'opera in cui maggiormente è presente il modello italiano, e che si configura come il veicolo per uno dei primi ingressi dei versi della *Commedia* in Spagna. La costruzione allegorica è forse meno articolata che non nel componimento a Juan II - probabilmente precedente-, sicuramente meno sottile che non in quelli che abbiamo definito “allegorici incontri femminili”; e sicuramente in questo *decir* si assiste all'abbandono del tema di Fortuna che, dopo aver caratterizzato in più luoghi l'opera poetica di Imperial, non trova spazio. Non è dato sapere con certezza se fosse questo l'ultimo componimento poetico di Imperial, ma indubbiamente fu quello in cui Dante entrò nella parola e con la parola nella letteratura castigliana in formazione.