

# ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de  
José Manuel Lucía Megías

## TOMO I



Servicio de Publicaciones  

---

Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR  
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ  
Sonia GARZA  
José Manuel LUCÍA MEGÍAS  
Joaquín RUBIO TOVAR  
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA  
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.<sup>a</sup> Carmen Fernández López, M.<sup>a</sup> Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas  
© Universidad Alcalá  
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8  
I.S.B.N. (Tomo I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

# LA VISIÓN ALEGÓRICA DE TRES DAMAS EN LA OBRA DE DANTE, VILLASANDINO Y EL MARQUÉS DE SANTILLANA

Javier Gutiérrez Carou  
Universidade de Santiago de Compostela

*Para Isabel y Pippo Millares*

En las presentes páginas pretendemos retomar el problema de las posibles relaciones entre la *Visión* de Santillana, el poema 34 del *Cancionero de Baena* de Villasandino y la *canzone* dantesca *Tre donne intorno al cor mi son venute*<sup>1</sup>, no tanto desde una perspectiva de influencias o fuentes, como desde una idea más amplia que intente comprobar si los castellanos tenían en mente el poema del florentino al iniciar los

<sup>1</sup> En adelante, las letras D, V y S indicarán respectivamente los poemas *Tre donne intorno al cor mi son venute* de Dante, el *dezir La noche tercera de la Redempción* de Villasandino (poema nº 34 del *Cancionero de Baena* -Dutton: PN1-) y el *dezir Al tiempo que va treçando* del marqués de Santillana (también conocido como *Visión*); los números a continuación señalarán los versos. Seguimos las ediciones siguientes: Dante Alighieri, *Opere minori, I* (dir. G. Bárberi Squarotti), Torino, UTET, 1983 (la edición de las *Rime* corresponde a A. Jacomuzzi); *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (ed. de B. Dutton y J. González Cuenca), Madrid, Visor, 1993; y Marqués de Santillana, *Poesías completas, I* (ed. de M. A. Pérez Priego), Madrid, Castalia, 1983.

Los antecedentes críticos más importantes del estudio que abordaremos a continuación son los siguientes: B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*, Milano, Ulrico Hoepli, 1902, pp. 133-135; Ch. R. Post, *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge, Mass. University Press, 1915, pp. 35, 192-195 y 215; A. Farinelli, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra e Germania (Dante e Goethe)*, Torino, Bocca, 1922 (cap. «Dante in Ispagna nell'Età Media»); P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age* (dos volúmenes), Rennes, Plihon, 1949-53, pp. I/270-272n (citamos por la reimpresión Genève-Paris, Slatkine, 1981); J. M. Azáceta y G. Albéniz, «Italia en la poesía de Santillana», *Revista de Literatura*, III-5 (1953), pp.17-54 (pp. 22-28); R. Lapesa, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp. 103-106; R. Langbehn-Rohland, «Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana: La *Visión*, El *Infierno de los enamorados*, El *Sueño*», *Filología*, XVII-XVIII (1976-77), pp. 414-431.

suyos propios. En realidad, no estamos tratando de constatar un fenómeno puramente literario, sino un hecho cultural; es decir, intentamos comprobar si la obra de Dante había pasado a formar parte del magma filosófico-literario, si se había integrado en el acervo de conocimientos del que estaba surgiendo la cultura castellana del siglo xv. Si esto fuese así, resultaría normal que cuando Santillana, por ejemplo, inicia la composición de un poema cuyos temas, motivos, ambientes, etc. guardan relación con otros localizables en un texto del florentino, el recuerdo de éste acuda a la mente del poeta castellano provocando que la creación ibérica transparente en mayor o menor medida la italiana. Nos hallamos, así pues, bastante lejos de los conceptos de imitación o influencia, que en nuestra opinión deben poder constatarse a través de huellas sustanciales en la obra influida<sup>2</sup>. Se trata de la comprobación de algo bastante más sutil, que podríamos denominar atmósfera o afinidad<sup>3</sup>, en la que podría resultar bastante fácil caer en el campo de lo conjetural y adivinatorio. Por esta razón en nuestro estudio atenderemos a aspectos estructurales, semánticos, retóricos e incluso léxicos, que nos permitan acercarnos con fiabilidad a las sutiles huellas que la obra de Dante haya podido dejar en los dos textos castellanos que nos ocupan. Por otra parte, queremos matizar que nos parece válido un estudio en el que no se tengan en cuenta las posibles obras francesas<sup>4</sup> que tal vez hubiesen subyacido en la creación de los textos de Villasandino y Santillana y, al mismo tiempo, que por el hecho de interesarnos en este momento por

<sup>2</sup> Creemos que afrontar un estudio de influencias que vaya más allá de la constatación de una «atmósfera», de unas afinidades, resulta posible solamente cuando nos encontramos ante obras de una cierta entidad de las que es posible extraer personajes, situaciones, utilizaciones determinadas de un cierto recurso retórico, temas, motivos, estructuras, incluso párrafos o versos transcritos literalmente, etc. para la nueva obra, sin que ésta se convierta en un plagio de la primera. No es éste el caso de los poemillas (en cuanto a extensión) que ahora nos ocupan. Por ello nos parece que las huellas de D en V y S, si es que las hay, deben ser sutiles, y por ello, para comprobar las posibles afinidades con la *canzone* dantesca, no es suficiente centrarse en un determinado aspecto, sino que se impone un análisis global de todas las características relevantes de los tres poemas.

Por otra parte, nos gustaría señalar que este trabajo forma parte de una serie en la que intentamos replantear totalmente, en la medida de nuestras fuerzas, el problema de la influencia de Dante en la literatura castellana del siglo XV (publicada en microfichas por el Servicio de Publicaciones da Universidade de Santiago, Santiago, 1996). El primero de ellos, nuestra tesis doctoral, *La influencia de la Divina Commedia en la poesía castellana del siglo XV*, constituye un amplio análisis de las estructuras alegóricas de la poesía castellana cuatrocentista partiendo de la *Divina Commedia*. En este caso, dada la extensión de las obras, sí nos ha resultado posible un estudio de influencias centrado en un aspecto muy concreto, en el que creemos haber llegado a conclusiones de algún interés que esperamos poder dar a la luz muy pronto (en este estudio afrontamos además la problemática del concepto de «influencia»; a él remitimos para una reflexión más profunda sobre todas las ideas que aquí solamente hemos podido esbozar). Además en esta serie de trabajos debemos incluir otro, que hemos presentado al *XXI Congreso de Linguística e Filología Romanza* celebrado en Palermo, que intenta aproximarse a los problemas de la fortuna literaria y consideración global de un autor, y aplicarlo a Dante en Castilla.

<sup>3</sup> No estamos muy seguros de referirnos a intertextualidad. Sobre tal concepto *cfr.*: J. A. Millán Alba, «En torno al concepto de intertextualidad», en H. Dysering *et alii* (Coord.), *Europa en España. España en Europa. Actas del Simposio Internacional de Literatura Comparada*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 11-19.

<sup>4</sup> Las obras galas que la crítica ha señalado como posibles fuentes de V o S fundamentalmente son las siguientes: un poema de Guiraut de Bornelh, la *Prision Amoureuse* de Froissart, el *Doctrinal de Cour* de Pierre Michault (según Ch. R. Post, *ob. cit.*, p. 217, fue escrito en 1466, por lo tanto tras la muerte de ambos poetas castellanos), o el *Livre des Quatro Dames* y la *Esperance ou Consolation des Trois Virtus*, ambas de Alain Chartier.

el posible origen italiano de alguna de sus características no estamos negando ningún posible influjo galo. Quizá en el futuro se pueda comprobar que una característica de la *Visión* que nosotros atribuimos a la *canzone* dantesca, pueda también deberse a un texto francés, pero ello no anularía en modo alguno nuestras conclusiones, por el contrario vendría a corroborar simplemente nuestra convicción de que las influencias no se producen aisladamente, sino que se combinan<sup>5</sup>.

El primero de los elementos que debemos analizar para intentar conocer las afinidades que puedan existir entre los tres poemas objeto del presente estudio, y que nos permita observar si existe una relación de afinidad entre la *canzone* de Dante y el texto de Villasandino, y entre estos dos y la composición de Santillana, es el de la alegoría presente en todos los textos (constituida exclusivamente en los tres por varias personificaciones<sup>6</sup>).

La crítica ha tomado como punto de partida, para señalar la afinidad entre estas obras, la presencia de tres damas simbólicas, tres personificaciones, y desde aquí ha continuado buscando nuevas relaciones. Sin embargo, una relectura de los textos deja patente que, en realidad, sólo aparecen en tal número en la *Visión* de Santillana. En el fondo se tiene la sensación de que algunos estudiosos se han dejado llevar por las afirmaciones iniciales de los propios poetas sin cotejarlas con las partes restantes de sus textos:

Tre donne intorno al cor mi son venute (D1)

que vi, en figura de revelación,  
a tres dueñas tristes que llanto fazían (V5-6)

me fallé cabo una fuente,  
do vi tres dueñas llorando (S7-8)

Como se puede comprobar fácilmente, en D son cuatro las personificaciones que intervienen en la configuración de la alegoría (las tres *donne* y Amore), y en V solamente dos, puesto que una de las damas no constituye en modo alguno una personificación, sino que se trata de la mera incorporación al texto como personaje de la viuda de Enrique III:

<sup>5</sup> Por nuestra experiencia creemos poder afirmar que las posibles fuentes de una obra no tienen necesariamente que ser impermeables entre sí, ni actuar sobre aquélla de un modo aislado o excluyéndose mutuamente. Así pues, si parece claro que las fuentes aducidas para explicar el origen de algunas peculiaridades de una obra pudieron haberse influido entre sí, antes de ejercer su influjo sobre la propia obra, o poseían algunas características comunes que podían favorecer su combinación (lo que resulta más que esperable en la literatura medieval), parece lógico pensar que en aquélla encontremos restos de ambas fuentes y no exclusivamente de una de ellas, o que, al menos en algunos aspectos, resulte imposible deslindar de cuál de las fuentes procede una determinada característica.

<sup>6</sup> Sería discutible que la señalización cronológica que abre V y S forme parte de la alegoría. En ambos casos se trata de la descripción de un momento del día propicio para las visiones (en el primero marcado además por la utilización de una perífrasis mitológica), que, por otra parte, en el texto del *Cancionero de Baena* ofrece también un dato histórico.

La primera dixo con muy grant manzilla:  
 «¿E tú non me ves que só la muy triste  
 doña Catalina que tú ayer viste  
 assaz consolada reina de Castilla?  
 E agora me vees llamando: ¡Mesilla!  
 Perdí mi marido, mi Rey, mi señor:  
 assí que jamás bivré con dolor  
 poniendo mi mesa sin rica baxilla». (V25-32)

Así pues, al menos desde esta perspectiva y en sentido estricto, no parece que exista una gran similitud entre los tres textos, aunque podemos afirmar que, al menos en D y S, nos encontramos ante dos grupos formados por tres personificaciones femeninas que se constituyen en interlocutores de una determinada voz que las interroga (en el texto dantesco Amore -otra personificación-, y el yo narrador en el caso de la composición de Santillana). Pero existen aún más afinidades entre estos dos textos, que por otra parte los alejan de V. La primera de ellas estriba en el carácter colectivo de las tres personificaciones, es decir, las tres se mueven al unísono y una de ellas se erige como portavoz del grupo. Así, en D Amore interroga a la primera de las *tre donne* (como indica en estilo indirecto el yo narrador que en este poema, a diferencia de lo que sucede en los otros, no coincide con el interlocutor de las personificaciones):

egli (Amore), pietoso e fello,  
 di lei e del dolor fede dimanda (D29-30)

Parece lógico que sea Drittura, en esta primera pregunta, quien conteste, pues a ella se refiere el interrogante de Amore. Sin embargo, la segunda de las preguntas corrobora nuestras afirmaciones anteriores, pues, cuando Amore desea saber quiénes son las otras dos damas, Drittura toma de nuevo la palabra, sin que, de este modo, se «escuche» la voz de las otras dos personificaciones en el poema:

Poi che fatta si fu palese e conta (Drittura),  
 doglia e vergogna prese  
 lo mio signore (Amore), e chiese  
 chi fosser l'altre due ch'eran con lei.  
 E questa, ch'era sì di pianger pronta,  
 tosto che lui intese,  
 più nel dolor s'accese,  
 dicendo: ... (D37-44)

S presenta una situación análoga, ya que es siempre Firmeza quien toma la palabra para responder al yo, aunque debemos matizar que, a diferencia de lo que ocurría en D, en el poema castellano el narrador se dirige siempre al grupo, nunca a una sola de las damas:

«Donas de grand exçellencia,  
 dezid, por vuestra nobleza,

¿quál es la causa o tristeza  
 [...]»  
 Con semblante doloroso  
 me respuso la primera:  
 «Amigo, de tal manera  
 [...]»  
 Yo les repliqué diciendo:  
 «Señoras, si a vos plazía,  
 los vuestros nonbres querría  
 saber [...]»  
 «Amigo», dixo<sup>7</sup>, «Firmeza  
 es mi nombre [...]» (S33-58)

La situación se presenta de un modo bastante diferente en V, pues si bien el yo narrador se dirige a las damas en plural, éstas responden por separado:

finqué los finojos diciendo: «Fermosas,  
 ¿qué nuevas son éstas atán dolorosas,  
 [...]»  
 La primera dixo [...]»<sup>8</sup>  
 La segunda dixo: «Yo só la Justicia,  
 [...]»  
 En voz dolorida, con gesto lloroso,  
 la terçera dixo, hablando muy quedo:  
 «Yo soy la Iglesia grande de Toledo,  
 [...]» (V20-43)

Con respecto a la característica de movimiento coral de las damas que señalábamos anteriormente, debemos continuar afirmando que éste no sólo se manifiesta en el hecho de que una de ellas actúe como interlocutora representando a todo el grupo, sino que además en D Amore ofrece un consuelo conjunto para todas ellas (vv. 60-72) y en S el yo narrador les ofrece una solución también global, al indicar a las tres dueñas que, acompañando a la dama de la que él se ha enamorado, encontrarán un lugar muy adecuado donde permanecer, y hacia ésta parten finalmente. La situación es de nuevo diversa en V, poema en el que el yo narrador ofrece consuelos diferentes a cada una de las personificaciones y a la reina viuda.

Pero éstas no son las únicas semejanzas en la construcción alegórica de las personificaciones que pueden hallarse entre D y S. En ambos textos se indican las relaciones de parentesco o amistad existentes entre ellas y se nombran otras que pertenecen a la «familia». En D, Drittura para presentarse a sí misma a Amore, indica que es su «tía» (io, che son la piú trista, / son suora a la tua madre, e son Drittura [vv. 34-35]) y a continuación narra cómo ella ha generado a una de las otras dos damas, y ésta, a su vez, a la tercera (vv. 45-54). En el consuelo final que les ofrece, Amore hace

<sup>7</sup> Debemos entender «la primera (de las damas)» de pocos versos más arriba.

<sup>8</sup> Esta estrofa ha sido transcrita más arriba.

referencia a otras virtudes personificadas indicando que pertenecen a su misma stirpe (Larghezza e Temperanza e l'altre nate / del nostro sangue mendicando vanno [vv. 63-64]).

Ambas peculiaridades son fácilmente comprobables también en S, poema en el que a la segunda pregunta del yo narrador responde una de las dueñas:

«Amigo», dixo, «Firmeza  
es mi nombre, por verdad,  
e mi hermana es Lealtad,  
amiga de la pobreza;  
raíz de toda linpieza  
es esa otra Castidad,  
compañera d'onestad  
e socorro de ardideza<sup>9</sup>». (S57-64)

Nada de lo que hemos tratado en estos últimos párrafos sucede en V, texto en el que no se citan otras virtudes personificadas, y en el que, por supuesto, no se intenta buscar ningún parentesco, ni siquiera simbólico, entre la Justicia y la Iglesia grande de Toledo, o doña Catalina.

A pesar de las similitudes no despreciables detectadas entre D y S, parece claro que existe una diferencia importantísima entre las construcciones alegóricas de ambos poemas: mientras que en S conocemos el nombre de todas las personificaciones, en D tan sólo se indica el de una de ellas. El texto de Dante presenta, en nuestra opinión, una cierta oscuridad interpretativa deseada por su autor<sup>10</sup>, quien a través del yo narrador expone en el primer *congedo* su deseo de que sólo los virtuosos puedan llegar a comprender totalmente el poema (vv. 91-100). A partir de este dato puede entenderse el silencio sobre el nombre, y consecuentemente sobre el significado simbólico de las dos personificaciones, que el lector deberá deducir de la descripción alegórica que narra su nacimiento (vv. 45-54). En la base de todo este desarrollo estaría la concepción de interpretación alegórica, que después trataría Dante en el *Convivio*, la *Epistola a Cangrande* y la *Monarchia*<sup>11</sup>, que trasciende la alegoría de la retórica y su interpretación a partir de elementos simbólicos puntuales del texto, para acercarla a una especie de exégesis global de la obra<sup>12</sup> en la que todo el texto es considerado como custodio de una verdad más profunda de la que pueden transmitir las palabras, aun utilizadas en modo simbólico.

<sup>9</sup> En nuestra opinión *onestad* y *ardideza* deberían editarse en mayúsculas. El caso de *pobreza* nos parece, desde luego, mucho más discutible.

<sup>10</sup> Sobre la interpretación de las tres personificaciones apunta A. Jacomuzzi en su edición de las *Rime dantescas*, *ob. cit.*, p. 290n: «La generazione delle altre due donne avviene per un processo di riflessione nel Paradiso terrestre, luogo della giustizia primitiva. Come Drittura, la Giustizia divina e naturale, è riflesso della sapienza di Dio nell'universo (*ius in rebus* di *Mon.*, II, II, 5 e come in *Purg.*, I, 103-05), così il suo riflesso è la Giustizia umana o diritto delle genti («sovra la vergin'onda / generai io costei») e il rispecchiamento di questa («mirando sé ne la chiara fontana») è la *Lex* o legge positiva».

<sup>11</sup> Sobre la idea de Dante de las posibilidades exegéticas de los textos *cfr.* *Convivio*, II, I, 3; *Epistola a Cangrande*, 20-21; y *Monarchia*, III, IV, 6. Uno de los puntos de partida de su teoría es la exégesis bíblica tipológica o figural.

La canción parece haber sido compuesta en 1302 ó 1304. *Cf.* Dante Alighieri, *ob. cit.*, p. 287n.

<sup>12</sup> Sobre este modo de concebir la alegoría y la interpretación alegórica *cf.*, por ejemplo, M. Barbi, *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia*, Firenze, Sansoni, 1956 (especialmente el capítulo «Allegoria e lettera nella *Divina Commedia*»).



La situación en este aspecto resulta bien diferente en la composición de Santillana que, en nuestra opinión, no supera el nivel alegórico de la retórica.

Si pasamos a analizar a continuación el significado de las alegorías, podremos comprobar que nos encontramos ante tres situaciones distintas. D constituye una hermosísima reflexión de carácter filosófico y político sobre la justicia y el exilio<sup>13</sup>, en donde el interlocutor de las damas, Amore, no debe dar lugar a ningún tipo de equívoco, pues se trata de un amor universal y moral, y no de un sentimiento personal hacia una mujer concreta. Por el contrario, V reviste caracteres de la elegía y el elogio, y no debemos olvidar que su composición surge motivada por un hecho histórico concreto, la muerte de Enrique III, y no por la necesidad de reflexión sobre una situación o un sentimiento personal como sucede en D y S<sup>14</sup>. Si por una parte en V se narra el dolor producido por la muerte del justo y virtuoso Enrique III, por otra, no se deja escapar la ocasión de alabar públicamente al nuevo rey Juan II (vv. 53-56), al infante Fernando de Antequera (vv. 57-64) y también al arzobispo de Toledo Pedro de Luna (vv. 65-72). La composición del marqués de Santillana es un poema amoroso en el que el yo narrador dialoga con tres de las virtudes más importantes que deben acompañar a los enamorados (Firmeza, Lealtad y Castidad) que ya no encuentran «bivienda nin reposo / en España» (vv. 45-46), y a las que, finalmente, el mismo yo narrador indica una dama (lógicamente de la que él se encuentra enamorado) junto a la cual podrán «fallar / reposo e buen gasajado» (vv. 79-80), con lo que finalmente se realiza también un elogio de la dama, practicante excelente de tales virtudes. Nos encontramos en un principio, así pues, ante poemas bastante disímiles también en este aspecto. Sin embargo, si ahora observamos con un mayor detenimiento los textos D y S podremos comprobar que resulta posible establecer entre ellos algunas afinidades. En ambos casos aparecen referencias al exilio<sup>15</sup>, si bien es cierto que en niveles de significación y transcendencia bien diferentes, y también en los dos textos se habla de amor, de nuevo, es cierto, desde ángulos de enfoque diversos. Todo ello podría constituir un nuevo indicio de que Santillana conocía la *canzone Tre donne...* y de que, de algún modo, la tuvo en cuenta en la redacción de su *Visión*. Continuemos detenidamente. Podemos resumir muy sucintamente el tema de D indicando que es de carácter político, mientras que S habría sido redactado a partir de un motivo amoroso<sup>16</sup>. Sin

<sup>13</sup> En palabras de A. Jacomuzzi (Dante, *ob. cit.*, p. 286n): «E' la più alta meditazione poetica sulla condizione d'esilio, fuori e prima della *Commedia*».

<sup>14</sup> Aunque en el poema de Santillana tal sentimiento personal parezca no pasar del nivel de la ficción poética.

<sup>15</sup> Casi exclusivamente a este aspecto restringe R. Langbehn-Roland, *ob. cit.*, pp. 419-420, las afinidades entre ambos textos: «La imitación se circunscribe, a nuestro modo de ver, a una idea que es fundamental en ambos poemas: algunas virtudes, desterradas en la patria del autor, encuentran acogimiento en una persona que ya se gobierna por otras virtudes».

<sup>16</sup> No estamos de acuerdo con Post, al menos en el modo de formulación adoptado por el anglosajón, quien en un principio asegura que se trata de un poema político (*ob. cit.*, p. 35: «Santillana continues the practice by treating political corruption in the *Vision...*»), aunque posteriormente (p. 215) matiza su afirmación («Political in its body, erotic in its conclusion, the *Vision* affords a convenient transition...»). Tampoco podemos coincidir totalmente con la opinión de R. Lapesa (*ob. cit.*, p. 104) que no admite la más mínima posibilidad interpretativa fuera del campo del amor: «...el carácter de la *canzone* [*Tre donne*] es político y en ella se expresan el dolor del desterrado y sus esperanzas de una próxima restauración de la justicia en Italia. Nada de esto hay en la *Visión*, linda muestra de superficial galantería».

embargo, en la *canzone* nos encontramos al menos condos elementos que habrían podido ser objeto de una interpretación errónea o que pudieron ser considerados como poseedores de un doble significado por parte de Santillana. El primero de ellos, lo hemos señalado ya, es la presencia de un personaje denominado Amore; el segundo, la referencia a un «bel segno» lejano, causa de un fuego que consume al yo narrador:

E se non che de gli occhi miei 'l bel segno  
per lontananza m'è tolto dal viso,  
che m'ave in foco miso,  
lieve mi contereì ciò che m'è grave. (D81-84)

Parece claro, por el contexto, que estos versos deben indicar la ciudad de Florencia, pero podrían constituir también una referencia a la mujer amada: incluso la imagen y el léxico utilizados parecen sugerirlo. Así pues, creemos admisible aceptar que en D existe una leve ambigüedad significativa que podría permitir una segunda lectura relativa al alejamiento, consecuencia también del exilio, de la mujer amada. En S, poema de tema amoroso, podríamos encontrarnos también ante una cierta ambigüedad significativa, pero en sentido contrario a la de D. En efecto, pensamos que sería admisible considerar que en el poema castellano se detecta un lejano eco de carácter político. Para ello debemos leer con atención los versos 57-64 (transcritos más arriba) en los que se indican junto a los nombres de las tres personificaciones otros pertenecientes a otras virtudes. Casi todas ellas deben constituir adornos de un buen enamorado<sup>17</sup>, pero en el elenco se menciona una que es absolutamente incompatible con el amor y cuya aparición resulta cuanto menos sorprendente en tal contexto, la pobreza, puesto que el amante debe ser generoso<sup>18</sup> y es difícil practicar tal virtud desde la miseria. Sin embargo, y aquí nos hallaríamos ante esa ambigüedad de S que señalábamos más arriba, la pobreza sí tiene cabida en un nivel interpretativo político: a la ambición del gobernante corrupto se debe oponer la mesura en los intereses económicos personales, cuya consecuencia será la moderación y el rechazo de lujos superfluos, lo que muy bien podría denominarse pobreza, en contraste con la opulencia desmesurada de otras personas. Otro aspecto un tanto llamativo de S radica en el hecho de que se indique que «la moral philosophia» es una compañera habitual de la dama, lo que podría de nuevo remitirnos a un mensaje político secundario de crítica de la corrupción y falta de moralidad<sup>19</sup>.

Así pues, parece claro que la ambigüedad significativa que tiñe el poema dantesco, podría encontrarse también en S, lo que se convierte en una nueva afinidad entre ambos

<sup>17</sup> Aunque démonos cuenta que, quizá con la excepción de la castidad, han de constituir también cualidades del buen gobernante.

<sup>18</sup> Cf., por ejemplo, el largo pasaje del *Roman de la Rose*, que comienza en el v. 10.051, en el que el protagonista se encuentra con *Richesse* (seguimos la numeración de la edición de D. Poirion, *Le Roman de la Rose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974). Del poema francés el marqués poseía tres copias (cf: M. Schiff, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, 1905, pp. 368-370).

<sup>19</sup> Si hemos de leer el poema al pie de la letra, hemos de reconocer que Santillana no ha entendido nada de la concepción de «nobleza» de los stilnovistas y del propio Dante cuando afirma que esta dama permanece siempre acompañada por una doncella que se llama «Phidalgúa» (S96). (¿O hemos de interpretarlo en un plano político en el que gobierno y nobleza sí estaban indisolublemente unidos en aquella época?).

poemas que podemos intentar explicar de dos modos. Santillana podría haber malinterpretado D, considerando que se trataba de un texto en el que lo amoroso resultaba de importancia, y por lo tanto, haber aceptado algunas de sus peculiaridades para redactar su *Visión*. La otra explicación, mucho más sugerente y en nuestra opinión más acertada, radicaría en el hecho de que el marqués habría comprendido el carácter político del poema dantesco, aunque reconociendo también en el texto un juego de ambigüedades que permitía vislumbrar en ciertos versos una lejana luminaria erótica. Así pues, al iniciar su composición, de carácter amoroso, no renunció a utilizar la misma técnica de la ambigüedad que había detectado en el poema dantesco y a incorporar a su texto algunos matices de censura político-moral.

De todo lo hasta aquí expuesto, podemos deducir que no existe ningún rasgo que vincule el poema de Villasandino con el de Dante o el de Santillana. Sin embargo, creemos que en la *Visión* se transparentan muchos detalles, aunque ningún rasgo determinante y concreto que nos permita hablar de influencia o imitación, que recuerdan de cerca la hermosa *canzone* italiana. Ello no supone la negación de otras posibles relaciones con poemas franceses o castellanos. De hecho creemos que en el dibujo de la visión de una tríada de personificaciones de carácter alegórico resulta muy probable que Santillana recordase lejanamente el texto de Villasandino que hemos citado anteriormente, e incluso, aunque todavía más de lejos, algunos otros poemas del *Cancionero de Baena* que ya han sido apuntados por la crítica, como los números 12, 40, 157 ó 170. Es más, creemos que, en la descripción física de las dueñas, Santillana ha acudido al poema nº 242 del mencionado cancionero, un *dezir* de Francisco Imperial en el que nos encontramos ante un debate entre cuatro virtudes personificadas<sup>20</sup>. A pesar de esto, pensamos que el recuerdo de *Tre donne...* ha sido el más importante en la gestación de la *Visión*.

Parece demostrado que el marqués dispuso en su biblioteca de al menos dos copias de las *Rime* de Dante<sup>21</sup>, pero ello por sí solo no sería indicativo de que hubiese aprovechado o no materiales de la *canzone* dantesca para la redacción de su *Visión*. De los párrafos anteriores parece desprenderse que existen bastantes afinidades entre ambos poemas, sutiles detalles que nos inclinan a afirmar que el marqués tenía en mente el poema italiano cuando comenzó la redacción del suyo. Esta idea parece obtener alguna otra confirmación en dos detalles cuya importancia podrá parecer nimia y aun ridícula o nula, aunque creemos que alcanzan un cierto grado de significatividad si los vemos en relación a los otros que hemos expuesto a lo largo de estas páginas. Nos referimos a la extensión de ambos poemas (107 versos en D y 108 en S), lo que indicaría que al marqués le parecía que la longitud alcanzada por el poema de Dante resultaba bien proporcionada al desarrollo de un diálogo alegórico cuyas características consideraba similares a las del suyo, y a la utilización del término italiano *gonna* (gona<sup>22</sup> en el

<sup>20</sup> Cf. Lapesa, *ob. cit.*, p. 105.

<sup>21</sup> Como recuerda Lapesa, *ob. cit.*, p. 103, a partir del libro de M. Schiff, *ob. cit.*, pp. 274 y 331.

<sup>22</sup> Como indican J. Corominas y J. A. Pascual, en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1989, s. v. gonela, la forma «gonela» se encuentra en provenzal, aragonés y catalán, aunque teniendo en cuenta la relación entre este texto y el dantesco, el hecho de que Santillana en la *Comedieta de Ponça* incluya dos octavas en la lengua de la península de los Apeninos, y además de que se trate de la forma «gona», mucho más cercana a la toscana, parece más prudente pensar que se trate de un italianismo. Por otra parte, hemos de señalar que no es la primera vez que se utiliza en castellano este término, por lo que nosotros conocemos al menos aparece antes en el *Cancionero de Baena*, composición nº 71, v. 24 («algunas que visten gonas»), curiosamente de Villasandino.

texto castellano [=falda] que también aparece en D y casi en el mismo verso (S31 / D27), lo que sería un indicio más de que el señor de Buitrago conocía bien el texto italiano, hasta el punto de tener memorizados, quizá fruto de múltiples lecturas, algunos de sus versos.

Es por ello que creemos poder concluir que existen suficientes afinidades entre D y S como para afirmar que el marqués de Santillana no sólo conoció el texto de la *canzone* dantesca, sino que este poema fue leído por su parte con tal atención que su recuerdo se deja notar en su poema alegórico titulado *Visión*. Si nuestras observaciones sobre los juegos de ambigüedades en ambos poemas son correctas, deberíamos añadir además que, si bien en ocasiones don Íñigo parece no haber logrado superar la distancia cultural que lo separaba de la literatura italiana del Trecento, en otras resultó ser un atento y sutil lector que logró penetrar en la esencia de los textos que llegaban a sus manos desde la península de los Apeninos.