

IL DUECENTO



ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE ITALIANISTAS

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

IL DUECENTO

ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE ITALIANISTAS

SANTIAGO DE COMPOSTELA, 24 - 26 de Marzo de 1.988



**CURSOS E CONGRESOS
DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 60**



IL DUECENTO

ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE ITALIANISTAS

**SANTIAGO DE COMPOSTELA
24 - 26 de Marzo de 1.988**

1989

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONGRESO NACIONAL DE ITALIANISTAS (4.º 1988. Santiago de Compostela)

II duecento : Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas : Santiago de Compostela, 24-26 de Marzo de 1988. – Santiago de Compostela : Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1989. – 613 p. : il. ; 24 cm. – (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 60). – Índice: p. 611-613. – D.L.: C. 773-1989. – ISBN 84-7191-532-4

I. Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, ed.

008(450)“12”

© Universidade de
Santiago de Compostela, 1989

IMPRIME: IMPRENTA UNIVERSITARIA
Campus Universitario
Pavillón de Servicios

EDITA: SERVICIO DE PUBLICACIÓN
DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Campus Universitario.

Depósito Legal: C-773-1989
ISBN: 84-7191-532-4

INTRODUCCION

En el mes de marzo de 1988 se celebró en Santiago de Compostela el *IV Congreso Nacional de Italianistas*. Era un paso más en el camino iniciado en el año 1982 en Sevilla. Esta vez el tema del Congreso fue monográfico: *Il Duecento italiano* en sus vertientes artísticas y culturales.

A pesar de que el siglo XIII no parecía, en un principio, demasiado atrayente, conseguimos que, al final, se leyeran un nutrido número de Ponencias y Comunicaciones sobre la lengua, la literatura y, en general sobre los más variados aspectos de la cultura italiana de ese período.

El Congreso tuvo, además de una gran altura científica, debida a la preparación de los participantes, personalidades destacadas en el mundo de las literaturas románicas, y ya más concretamente del mundo de la italianística, una gran resonancia social, ya que a los actos de inauguración y clausura asistieron, entre otros, el Presidente y Vicepresidente de la Xunta de Galicia, el Rector de la Universidad, la Vicerrectora de Profesorado, el Decano de la Facultad de Filología, el Vicepresidente del Consello da Cultura Galega y de la Real Academia Galega, y el Alcalde de la ciudad. Por parte de las autoridades italianas asistieron el Embajador de Italia en España, el Ministro della Pubblica Istruzione y el Agregado Cultural.

Ahora, un año después de su celebración, se publican las Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas que esperamos tengan la misma acogida que tuvo en su día el Congreso. Este volumen, como los anteriores, será motivo de gran alegría y satisfacción para los miembros de la Sociedad Española de Italianistas que con su trabajo y colaboración lo hicieron posible.

En nombre de nuestra Asociación, a todas las autoridades e instituciones académicas y políticas que han contribuido de alguna manera a la celebración del Congreso y a la publicación de sus Actas, muchas gracias.

Isabel González



PONENCIAS





LI OCCHI IN PRIMA GENERAN L'AMORE: CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE 'AMOR' EN LA POESÍA DEL SIGLO XIII

CARLOS ALVAR

Universidad de Alcalá de Henares

I

La bibliografía provenzal de Uc de Sant Circ, trovador de la primera mitad del siglo XIII, señala que este autor

Cansos fez de fort bonas e de bos sons e de bonas coblas; mas non fez gaires de las cansos, quar anc non fo fort enamoratz de neguna; mas ben se saup feingner enamoratz ad ellas ab son bel parlar... (1)

El mismo trovador, quizás autor de su propia biografía, se lamentaba en una de sus composiciones amorosas acusando a la amada y a sus ojos y corazón:

Tres enemics e dos mals seignors ai,
q'usquecs poigna nuoig e jorn cum m'aucia:
l'enemic son miei oill e'l cors, qe'm fai
voler celliei c'a mi non taigneria;
e l'us seigner es Amors, q'en baillia
ten mon fin cor e mon fin pessamen,
l'autre etz vos, dompna en cui m'enten,
a cui non aus mon cor mostrar ni dir
cum m'aucietz d'envej'e de desir (2).

(1) Boutière-Schutz-Cluzel, *Biographies des Troubadours*, p. 239. "Hizo muy buenas canciones, buenas melodías y buenas coplas; mas no hizo muchas canciones, pues nunca estuvo muy enamorado de ninguna (dama), pero supo fingirse enamorado ante ellas gracias a su buen hablar"; traducción de M. de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, III, 1975, p. 1342.

(2) Edición de Jeanroy-Salverda de Grave, p. 10. "Tengo tres enemigos y dos malos señores, y cada uno de ellos pugna noche y día en matarme: los enemigos son mis ojos y el corazón, que me hacen querer a aquella que no me correspondería; uno de los señores es Amor, que tiene en su dominio a mi leal corazón y a mi leal pensamiento, y el otro sois vos, señora, de quien estoy enamorado, a quien no oso mostrar ni decir mi voluntad y cómo me matáis de anhelo y de deseo"; traducción M. de Riquer, *Los trovadores*, III, p. 1341.

Estos dos ejemplos son buena muestra de los delicados matices en los que se mueve la lírica cortés. Y el caso de Uc de Sant Circ no es único, ni esporádico, ya que una de las mayores preocupaciones de los poetas medievales fue la de expresar la sinceridad de sus sentimientos y la pureza o licitud de sus intenciones (3).

La *Vida* de Uc de Sant Circ deja claro, también, que la falta de sinceridad hacía que la obra literaria se considerara como un producto carente de vida, porque —a pesar de la técnica— amor e inspiración se identifican.

De forma similar se expresa Raimbaut de Vaqueiras: la frialdad y el distanciamiento de la dama le impiden componer del modo adecuado, y sólo puede hacer un *descort* en el que no casan ni las palabras, ni la música, ni la lengua:

Qu'una dona'm sol amar,
mas camjatz l'es sos coratges,
per qu'ieu fauc dezacordar
los motz e'ls sos e'ls lenguatges (4).

La armonía ha quedado rota.

También el rey D. Denis de Portugal se ve obligado a disculparse ante su dama porque ha sido acusado de escribir poesías por “amor al arte”:

Senhor, dizem vos por meu mal
que nom trobo com voss'amor,
mais ca m'ei de trobar sabor:
e nom m'i valha Deus nem al
se eu trobo por m'em pagar,
mais faz-me voss'amor trobar (5).

Abundan los ejemplos en toda la lírica cortés, ya sea provenzal o francesa, italiana o gallego-portuguesa. En algunos casos, el fingimiento da buenos resultados: basta con declararse enamorado para que la dama de los sueños —incauta— caiga en brazos de un mediocre seductor que desconoce métodos menos utilizados; ya lo decía Adam de la Halle en la segunda mitad del siglo XIII:

E, las, i n'est mais nus ki aint,
ensi c'on deveroit amer;
cacuns l'amant or endroit faint
et veut gourir sans endurer!
Et pour chou se doit bien garder
chele c'om prië;
car tant est li feme proisie,
c'on ne li set ke reprouver! (6)

(3) Vid. Nydia G.B. de Fernández Pereiro, *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*, La Plata, Instituto de Filología, 1968.

(4) Tomo el texto de Riquer, *Los trovadores*, II, p. 840.

(5) El texto procede de C. Alvar y V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 368.

(6) El texto completo se encuentra con traducción en C. Alvar, *Poesía de trovadores, troubères y Minnesinger*, Madrid, Alianza, 1982, 2ª ed., p. 292.

Al lado del tema de la sinceridad, hay otros vinculados con la relación amorosa que ocupan un lugar destacado en las preocupaciones de los poetas, como vamos a ver.

II

Sin necesidad de plantearse la autenticidad de los sentimientos, son muchos los que se esfuerzan en analizar las características de la pasión que les incendia: sin duda, en el fondo se encuentra la sombra de Ovidio con sus tratados eróticos y con sus cartas amatorias. El hecho cierto es que los poetas del Occidente medieval no cesan de buscar la explicación: los trovadores provenzales habían convertido el amor en un servicio feudal —como el *auxilium* y el *consilium*—, en el que la dama amada era equivalente al señor, y el enamorado se declaraba “vasallo” suyo, dispuesto a cumplir con todos los requisitos que ese vasallaje exigía (7). La fórmula tuvo éxito durante mucho tiempo, casi a lo largo de doscientos años. Luego, se extendieron las dudas: el feudalismo era una institución en crisis, mientras que los poetas seguían siendo víctimas del amor.

La lírica trovadoresca se difundió rápidamente por Europa; en Italia fue acogida con entusiasmo: bastaría recordar nombres como Peire de la Cavarana, Lanfranc Cigala, Perseval Doria, Bonifaci Calvo, Sordel, Bertolomé Zorzi, Paolo Lanfranchi da Pistoia, Calega Panzan, Federico III de Sicilia y alguno más. A esta lista de nombres se puede añadir la de los numerosos trovadores del sur de Francia que acudieron a Italia en busca de protectores, al olor de las abundantes cortes en que se recibían con entusiasmo las poesías y los poetas de allende los Alpes. Todo ello serviría para establecer un cuadro vivo de la intensa relación que mantuvo el norte de Italia con las modas llegadas del mediodía francés (8).

III

Desde finales del siglo XII reinaba en Sicilia Federico II; su autoridad empezó a dejarse sentir a partir del 22 de noviembre de 1220, día en que fue coronado emperador por Honorio III en Roma: Sicilia —según la promesa del joven emperador— será administrada independientemente del Imperio, y esto hace que el reino insular se convierta pronto en un estado moderno, laico y lleno de funcionarios, que se aplican a escribir en latín y en lengua romance, a traducir y a divulgar.

Es significativo que la llamada “Escuela poética siciliana” comience con la traducción de una poesía provenzal: *Madonna, dir vo voglio* de Giacomo da Lentini es el resultado de verter a la lengua de Sicilia *A vos, midons, voill retrair'en cantan*, de Folquet de Marselha (9).

En torno a Federico II se organiza un grupo de funcionarios que cultivan la poe-

(7) Riquer, *Los trovadores*, pp. 77-87.

(8) G. Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Módena, 1915; A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols., Tolosa-París, 1934.

(9) Edic. de B. Panvini, *Le rime della Scuola Siciliana*, I, Florencia, L.S., Olschki, 1962, pp. 3 y ss.; R. Antonelli, *Giacomo da Lentini, Poesie*, I, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 1 y ss.

sía lírica como medio de solaz y entretenimiento, manteniendo en general las doctrinas amorosas de origen trovadoresco: casi toda la producción poética siciliana tiene como tema único el amor, tratado desde diversos puntos de vista y analizado hasta en sus detalles más pequeños. En este sentido, llama la atención que un poeta, Perseval Doria, escribe sus composiciones amorosas en siciliano, pero compone su obra satírica en provenzal (10). El caso resulta paradigmático, y no podemos por menos que recordar las palabras de Dante en la *Vita Nova*:

Lo primo che cominciò a dire *sí* come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini (11).

El principio parece que es hacerse entender por la dama; pero la variedad y complejidad de la casuística apuntan más bien a cenáculos de iniciados.

Se suele situar cronológicamente la "Escuela siciliana" entre 1230 y 1240, fechas en las que Giacomo da Lentini figura como notario de Federico II; es posible que estos límites se puedan ensanchar, pero en cualquier caso, la "Escuela" ya se había deshecho a la muerte del Emperador (1250) y, desde luego, no sobrevivió a la derrota de los Hohenstaufen en Benevento (1266), ni a su exterminio en Tagliacozzo (1268). Apenas cuarenta años —sin duda, muchos menos— encierran a medio centenar de poetas y unas trescientas cincuenta composiciones, de las que casi la mitad son anónimas: el período fue breve, pero suficiente para lograr importantes innovaciones (12).

En este panorama, llama la atención la gran cantidad de composiciones dedicadas a discutir la fenomenología, las características y la propia naturaleza del amor. Es cierto que el concepto de "amor" que tienen los sicilianos deriva directamente de los trovadores provenzales, pero las ideas cortesas sufren importantes matizaciones en la adaptación a la nueva lengua, a la nueva mentalidad, a las nuevas tierras, y a la incipiente tendencia hacia un modelo social nuevo (13).

IV

Según algunos poetas de la corte de Federico II —y quizás por influjo de la Antigüedad clásica—, el amor es presentado como un dios. Tal idea da lugar a múltiples discusiones teológicas o, mejor dicho, pseudo-teológicas, como las que mantuvieron el Abad de Tívoli (que defiende la divinidad de Amor) y Giacomo da Lentini, que objeta:

ed io sì dico che non è neiente,
ca più d'un dio non è né essere osa (14).

(10) B. Panvini, *La Scuola Poetica Siciliana. Le canzoni dei rimatori non siciliani*, Florencia, L.S. Olscki, vol. I, 1957; vol. II, 1958. Riquer, *Los trovadores*, pp. 1376 y ss.

(11) Dante, *Vita Nuova*, XXV.

(12) G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milán-Nápoles, R. Ricciardi, 1960, 2 vols., véanse también los libros de B. Panvini citados más arriba.

(13) B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, nuova ed., Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 9-79.

(14) Edic. R. Antonelli, pp. 239-262.

La postura del Abad de Tívoli o es goliárdica o decididamente herética. Pero en la misma corte se pueden hallar poetas con tendencia conciliadora, con mayor habilidad en la presentación de los argumentos; sería el caso, por ejemplo, de Maestro Torrigiano, médico boloñés, que explica “come l’amor sia deo” (15):

Di quante cose ne son nominate
per questo nome “deo” primera aprenda.
Dette a Natura Deo la maestate,
e da la forma par che’l nome prenda,
e tal per graza e tal per potestate
si chiama dio per simile vicenda.

E già la mente de l’om no ripiglia
che tre ed uno Deo l’amore sia,
se non quand’om sognasse meraviglia;
ma per la forza e per la signoria
ch’à ver l’amante, di Colui s’apiglia:
si chiama dio per quella similia (16).

Entiéndase, pues, que es un uso metafórico, pero el mismo Torrigiano acepta la existencia de Naturaleza, sin darse cuenta de la larga tradición que permitió que una metáfora, primero, y una personificación después adquirieran vida: *Natura* tiene *graza e potestate*, y para Claudiano la Naturaleza es una diosa potente; pero no es el hipotético influjo de Claudiano lo que interesa, sino el claro recuerdo de Bernardo Silvestre (17): el poder de Naturaleza y su vinculación con Amor traen a la memoria el *De universitate mundi* y el neo-platonismo preescolástico (18).

Por otra parte, las palabras de Maestro Torrigiano plantean nuevos problemas en los que no voy a entrar: uno de ellos parte de la hipotética relación establecida entre Dios y la Naturaleza. Otro sería la utilización de elementos procedentes de la filosofía “naturalista”, en vez de recurrir a explicaciones médicas, como cabía esperar (19).

Pero ahora no interesan ese tipo de explicaciones realistas o físicas, que se ocupan del amor, de sus síntomas y de la posible terapéutica; el nivel de abstracción de los poetas sicilianos es mayor, y sus intereses se mueven en otra dirección.

V

Con gran frecuencia, los poetas de la corte de Federico II se refieren a Amor personificándolo como si se tratara de un gran señor, capaz de dominar no sólo los sentimientos del enamorado, sino también los de la dama. En la lírica de los trovadores

(15) Cfr. Nardi, *loc. cit.*, p. 21; Contini, *op. cit.*, I, p. 439.

(16) Edic. Panvini, *Le rime delle Scuola Siciliana*, I, XXXIII, pp. 315 y ss.

(17) E.R. Curtius, *Literatura europæa y Edad Media latina*, 2 vols., Madrid, FCE, 1976 (2ª ed.), pp. 160 y ss.

(18) Vid. el artículo de E. Faral en *Studi Medievali*, n.s., IX, pp. 69-88.

(19) Mª Rosa Lida de Malkiel, “La dama como obra maestra de Dios”, en *Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV*, Madrid, J. Porrúa, Turanzas, 1977, pp. 179-290.

abundan los testimonios similares; me limitaré a recordar unos versos de Rigaut de Berbezilh:

Tuit demandon qu'es devengud' Amors
et eu a totz dirai ne la vertat.
Tot eissamen con lo soleilz d'estat,
que per totz locs mostra sas resplandors
e'l ser s'en va colgar, tot eissamen
o fa Amors, e quant a tot sercat,
e non troba ren que sia a son grat,
torna s'en lai don moc premieramen (20).

En un sentido o en otro, Sordel y Arnaut de Marueilh, Perdigon y Bernart de Ventadorn, Gaucelm Faidit, Elias de Barjols y Arnaut Daniel, Aimeric de Peguilhan y Peire Vidal, y un largo etcétera recurren a la personificación de un sentimiento que era considerado pasión por Andreas Cappellanus (y por otros muchos) (21), y que —como acabamos de ver— había sido tratado como enfermedad desde los orígenes del mundo “civilizado” (22).

Al hablar de personificaciones resulta inevitable el recuerdo al *Roman de la Rose*, y en especial a la parte compuesta por Guillaume de Lorris, donde Amor es llamado *dios*, aunque actúa en todo momento como señor feudal, exigiendo al poeta-enamorado que le rinda homenaje y se convierta en vasallo suyo según los hábitos feudales (23).

Entre los poetas sicilianos, Amor es, ante todo, un gran señor al que se dirige el autor buscando algún alivio a sus penas. La elevada posición que ocupa Amor —que ha desplazado de su pedestal a la dama— obliga a los enamorados a que se reconozcan vasallos y siervos suyos, y él, como señor, permite que el poeta pueda servir a la dama: tal es la recompensa, el feudo, que Amor concede a sus fieles vasallos; sin embargo, no todos alcanzan tan anhelado premio:

Assai che aman non san che sia amore,
creden c'amor s'acquisti per servire:
servend'Amor, creden esser amati,
e gli aven con chi serve al mal signore,
da poi c'amore nasce da piacere:
molti amador d'amor sono ingannati (24).

Esta actitud, que anuncia un tema tópico en nuestra literatura del siglo XV (al que se llegará por otros derroteros), se puede considerar nueva, aunque el embrión se encontraba ya en algunos versos como los de Peire Vidal, que afirma

(20) Edic. A. Varvaro, Bari, Adriatica, 1960, pp. 198 y ss.; Riquer, *Los trovadores*, p. 297.

(21) Andreas Cappellanus, *De Amore libri tres*, I,1; P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of european love-lyric*, Oxford, University Press, 1968, 2 vols., I, p. 10.

(22) M. Ciavolella, *La "Malattia d'Amore" dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976; E. Faral, *Recherches sur les Sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, Champion, 1967, pp. 133 y ss.

(23) *Roman de la Rose*, vv. 1881 y ss.

(24) Edic. Panvini, Anón. XLIV, p. 110.

Qu'en poder sui de tal senhor (25)

o como los de Arnaut Daniel, que se reconoce vasallo y siervo fiel de Amor:

D'Amor, don sui fis e frems (26).

Sin duda se pueden encontrar más ejemplos, pero es significativo que estas expresiones esporádicas en los trovadores se conviertan en un lugar frecuentemente visitado por los poetas sicilianos. Basta recordar un par de testimonios. Rinaldo d' Aquino escribe

poi ch'eo son dato ne la signoria
d'Amor... (27)

y Rugieri d'Amici se expresa de forma semejante:

...è l'Amor che'n sua bailia mi tene,
e non mi lassa e tenmi in gioia e'n bene (28).

Algún poeta florentino de la misma época se expresa de modo análogo: es el caso de Maestro Francesco, que se justifica diciendo

ché quando Amor tene omo in sua balia,
togliti (suo) savere e caonoscenza:
però lo move a ffare ogne follia (29).

De nuevo repite la idea el mismo autor en otro soneto en el que se hace eco de las preocupaciones de sus colegas sicilianos:

Molti l'Amore apellan di etate
perc'om visibolmente (no)'l comprende
e perché sua vertute e potestate
più che terena signoria si stende... (30)

Las ideas de Giacomo da Lentini reaparecen con insistencia a lo largo de este soneto del desconocido Maestro Francesco.

VI

Pero no todos los poetas están de acuerdo con la idea de Amor-dios o de Amor-señor: la primera solución es claramente herética y heterodoxa (aunque en la corte de Federico II no había demasiados escrúpulos en este sentido); la segunda solución

(25) Edic. D.S. Avalle, Milán-Nápoles, Riccardo-Ricciardi, 1960, XXV, v. 15.

(26) Edic. R. Lavaud, Toulouse-Périgueux, 1910, VIII, v. 16.

(27) Panvini, VII,1, vv. 7-8.

(28) Id. II,1, vv. 30-31. Los testimonios se pueden aumentar sin dificultad, recurriendo a Stefano Protonotaro (X,2, vv. 14-15), a Re Enzo (Enrique, rey de Cerdeña, XIX,1, vv. 18-21), Piero delle Vigne (IX,2, vv. 46-48); al rebuscadísimo Inghilfredi (XLI,3, vv. 3-12), que toma las difíciles rimas de la sextina de Arnaut Daniel; y a otras composiciones anónimas o de atribución dudosa.

(29) F. Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, Brescia, Morcelliana, 1977, p. 188, vv. 9-11.

(30) Id., p. 204.

supone que el Amor tiene una materialidad física, tangible, aspecto que se puede negar sin demasiado esfuerzo. Y, sin embargo, el Amor tiraniza al enamorado y le obliga a hacer cosas que, sin su presencia, no haría, como recuerda Maestro Francesco en los versos citados un poco más arriba. No extraña, pues, que los poetas sicilianos busquen otras soluciones.

La personificación de Amor, que podría remontar a la Roma clásica, hace que muchos se obstinen en ver el sentimiento como si se tratara de una auténtica individualidad física; en este sentido, resultan curiosas algunas interpretaciones directamente inspiradas en las artes plásticas (la pintura y la escultura aparecen con frecuencia en la poesía siciliana):

S'Amor, da cui procede ben e male,
fosse visibil cosa per drittura,
sarebbe senza fallo appunto tale
chente si mostra nella dipintura:
garzone col turcasso a la cintura,
saettando, nudo, ceco, ricco d'ale;
dell'ale sembl'angelica figura,
ma, chi l'asaggi, egl'è guerrer mortale,

che spoglia cor di libertà regnante
e fascia gli occhi de la canoscenza,
saettando disianza perigliosa;
e nel turcascio ten la gioi ascosa
si darla si dopo lunga soffrenza,
ch'i' tegno ben garzon ciascun amante (31).

El anónimo autor de estos versos ha visto a Cupido y no ha podido deshacerse del recuerdo, aunque la imagen del hijo de Venus le sirve para construir el posible aspecto de un ser invisible. Otros poetas siguen la misma pauta; Piero delle Vigne acepta el poder de Amor, aunque sea un personaje invisible:

Però ch'Amore non se pò vedire
e non si tratta corporalmente,
manti ne son de sì folle sapire
che credono ch'Amore sia niente:
ma po', ch'Amore si faze sentire
dentro dal cor signorezar la zente,
molto mazòre presio de'avire
che se'l vedessen vesibelemente (32).

También en este caso se puede pesar el influjo de Giacomo da Lentini, en la alusión a los del “folle sapire che credono ch'Amore sia niente”: el Notaro había escrito en su discusión con el Abad de Tívoli que “io sì dico che non è niente”; Jacopo Mostacci e Piero delle Vigne no tardan en enfrentarse a Giacomo da Lentini, intentando desacreditar sus “locuras”.

(31) Panvini, anón., XLIV, 127, vv. 1-14.

(32) Id. *Tenzone* XLV, 3b, vv. 1-8.

Y, entre otros muchos poetas que prestan su voz al coro que canta al Amor invisible, quizás es Tomasso di Sasso el más explícito, al protestar por la displicencia con que son tratados los vasallos de señor tan tirano:

Bene ameragio; ma saver vorria
che fera signoria mi face amare;
chè gran follia mi pare
omo inorarea a sì folle signore,
c'a lo suo servidore non si mostra (33).

Pero resulta difícil admitir que algo incorpóreo puede ser una persona; por eso, no tardan los poetas en justificar la existencia del amor como resultado de una pasión o de un sentimiento: así volvemos a la ortodoxia de Andreas. Y, dicho sea de paso, no recuerdo ninguna composición provenzal que se plantee la casuística de si el Amor es visible o invisible; los trovadores admiten la existencia del Amor-tirano, pero la tendencia normal es la de identificar a Amor con la dama (debido —sin duda— al género femenino que tiene el término provenzal) o bien tienden a tratar el amor como un sentimiento o una pasión. El resultado de la primera tendencia será un rico desdoblamiento alegórico como el que se halla en el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. La consecuencia del amor-pasión es el análisis de las reacciones del enamorado, de acuerdo con las pautas marcadas por Ovidio (34).

Así pues, una parte de los poetas sicilianos consideran al amor como un sentimiento que afecta al alma y que tiene su origen en el placer:

Ben trova l'om una amorositate,
la quale par che nassa da plaire,
e zo vol dire hom che sia Amore:
eo no li sazzo altra qualitate (35).

Estos versos forman parte de la conocida *tenzone* que enfrentó a Jacopo Mostacci, Piero delle Vigne y Giacomo da Lentini, y en la que discutieron sobre la naturaleza de Amor: el primero, lo acabamos de ver, considera tal sentimiento resultado del placer; es, por lo tanto, un simple accidente que afecta a la sustancia. Piero delle Vigne, por su parte, piensa que a pesar de su invisibilidad, el Amor es un señor poderoso; Giacomo da Lentini, por último, no duda que

Amor è un(o) desio che ven da core
per abbondanza di gran piacimento;
e li occhi in prima genera(n) l'amore
e lo core li dà nutrimento (36).

(33) Id. III,2, vv. 56-60.

(34) Así, Bernart de Ventadorn: Pen'e dolor e dan / n'ai agut, e n'ai gran. (edic. M. Lazar, París, 1966, XVII, 17-18); o Aimeric de Peguilhan: Per que pieitz ha de mort cel que languis. (ed. W. Shepard y F. Chambers, Illinois, 1950, XVIII, 13); o Guilhem de Montanhagol: Cum languisc nueg e dia (ed. P. Ricketts, Toronto, 1964); o Guillem de Cabestany: Pus greu martire / nulhs hom de mi no sen (ed. Langfors, París, 1924, V, vv. 22-23); o, de nuevo, Bernart de Ventadorn: Soven plor tan que la chara / n'ai destrecha e vergonhoza. (XII, vv. 56-58). La lista puede ampliarse. Las posibilidades narrativas de las reacciones del enamorado se desarrollan en los *romans*, especialmente en los de la "Materia clásica".

(35) Panvini, *Tenzone* XLV (de Jacopo Mostacci), 3a, vv. 5-12.

(36) Este texto es de Giacomo da Lentini; Panvini, *Tenzone* XLV, 3c, vv. 1-4.

VII

Giacomo da Lentini no está demasiado lejos de la verdad, y sus palabras pueden considerarse —además— una dura crítica a la veleidad de Jaufré Rudel, que se enamoró de la condesa de Trípoli de oídas, que no de vista:

Enamoret se de la comtessa de Tripol, ses vezet, per lo ben qu'el n'auzi dire
als pelerins que venguen d'Antiocha (...) E per voluntat de leis vezet, el se
croset e se mes en mar, e pres lo malautia en la nau, e fo condug a Tripol, en un
alberc, per mort (37).

Es cierto que la historia de Jaufré Rudel, príncipe de Blaya, debió impresionar a sus contemporáneos, pero ningún tratadista la tomó en serio (38). No hay que olvidar que Andreas empezaba su tratado *De Amore* afirmando que “el amor es una pasión natural que nace de la vista”, y poco más adelante asegura que los ciegos son incapaces de amar, por carecer de un sentido fundamental para la relación amorosa (39). No deja de ser significativo que Andreas y Chrétien de Troyes son contemporáneos y que el gran novelista del siglo XII se expresa de forma similar en el *Cligès*: Alejandro mantiene un soliloquio y llega a la conclusión de que Amor le ha herido con un dardo que le ha dejado clavado en el corazón. Pero, ¿cómo le ha llegado hasta tan adentro sin que se le note la herida exterior?

Comant l'e t'a il tret? —Par l'uel.

—Par l'uel? Si ne le t'a crevé?

—A l'uel ne m'a il rien grevé,
mes au cuer me grieve formant.

...

Li ialz n'a soin de rien antandre,
ne rien ne puet feire a nul fuer,
mes c'est li mereors au cuer,
et par ce mireor trespasse,
si qu'il ne blesce ne ne quasse,
le san don li cuers est espris (40).

Queda claro, pues, que el Amor ha llegado al corazón a través de la sangre que pasa por los ojos, sin que los ojos —espejo del corazón— hayan sufrido lo más mínimo al ser atravesados por el dardo certero. Tanto Chrétien como Andreas ha leído a Ovidio, pero no extrañaría la huella de S. Agustín y de otros autores; no en vano Propertio advertía que

Oculi sunt in amore duces (41).

y el tema se repite insistentemente en los trovadores provenzales; Sordel, por ejemplo, alude a la mirada de la dama y afirma que

(37) Riquer, *Los trovadores*, pp. 148 y ss.

(38) Véase el trabajo de D. Ynduráin, “Enamorarse de oídas” en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Cátedra, 1983, pp. 589 y ss.

(39) Andreas Cappellanus, *De Amore*, I, 1.

(40) Edic. A. Micha, vv. 690 y ss.

(41) *Elegiae*, II, 15, 12; Faral, *Recherches sur les sources*, cit., pp. 133 y ss.

Ab selh esguar m'intret en aisselh dia
Amors pels huelhs al cor d'aïtal semblan (42).

Y Aimeric de Belenoi se expresa de forma similar:

Que pe'ls huelhs m'anet ferir,
...
al cor, d'un amoros semblan... (43).

Y casi con las mismas palabras se expresa el autor del *Lanzarote en prosa*, texto bien conocido en la tradición italiana:

par mi les iaux me feri jusques al parfont del cuer vostre biauté (44).

De esta forma empezó el amor del protagonista por la reina Ginebra; después, interviene Galahot (Galeotto, diría Dante) para que el protagonista se decidiera a dar el primer beso a su amada.

Los ojos se convierten así en la ventana del corazón y no sorprende encontrar expresiones similares a las ya citadas entre los poetas sicilianos. Giacomo da Lentini —quizás el más representativo de los autores de la corte de Federico II— retoma la imagen del dardo y añade que, como consecuencia, arde el corazón por dentro, sin que se manifiesten señales externas:

Sì come il sol, che manda la sua spera
e passa per lo vetro e no lo parte,
e l'altro vetro che le donne spera,
che passa gli occhi e va da l'altra parte,
così l'Amore fere là ove spera
e mandavi lo dardo de sua parte;
fere in tal loco che l'omo non spera,
e passa gli occhi e lo core diparte.
Lo dardo de l'Amore, là ove giunge,
da poi che dà feruta, sì s'apprende
di foco, c'arde dentro e fuor non pare... (45).

El camino de los ojos al corazón queda abierto, y también queda abierto el camino para el debate entre los ojos y el corazón, como el compuesto por Bondie Dietaiuti, uno de los primeros poetas florentinos y, por tanto, muy próximo todavía a la tradición Siciliana; Bondie reelabora el motivo llevando a cabo una discusión de carácter jurídico... La misma senda será transitada después por Guido Guinizelli y por Petrarca (46).

(42) Edic. M. Boni, Bolonia, Palmaverde, 1954, IV, 13-14.

(43) Edic. Dumitrescu, París, 1935, VII, 4-6.

(44) *Lancelot* edic. A. Micha, vol. IV, cap. LXXXIV, § 47, p. 380.

(45) Panvini, I, 15, vv. 1-11; Antonelli, XXI, pp. 282 y ss.

(46) El texto de Bondie comienza: Gli occhi col core stanno in tenzamento / e dicono conquisicanno il core; / e lo core risponde con tormento: / "Non ci aio pecca, nanti fue l'Amore; / e voi vedeste cosa a piacimento / onde no' siamo in pena ed in dolore" (ed. Catenazzi, *Poeti fiorentini*, pp. 140-141). Guinizelli: "Dice lo core agli occhi: —Per voi moro. E li occhi dice al cor: —Tu n'hai desfatti" (VIII, 6-7). Petrarca, *Canz.*, LXXXIV: Occhi piangete; accompagnate il core...

VIII

Las explicaciones se van complicando cada vez más. Unos poetas piensan que, como dios, el Amor debe ser invisible, mientras que no son pocos los que consideran que sería extraña la existencia de un señor incorpóreo. Los intentos de dar una coherencia lógica a la tradición literaria manteniendo a la vez los principios más elementales de la física (en sentido obviamente aristotélico), cristalizan en una nueva posibilidad, después de las curiosas argumentaciones de Chrétien de Troyes y de Giacomo da Lentini. Ahora hay quienes piensan que el Amor no es ni un dios invisible, ni un señor incorpóreo, ni una pasión originada por unas flechas que hieren de extraña forma. El Amor es el resultado del juego que hace un *espíritu* que enlaza miradas y voluntades:

Dal cor si move un spirito, in vedere
din occhin occhi, de femmina e d'omo,
per lo qual si concria uno piacere
lo qual piacer mo'vi dico como;
e nascene un benivolo volere,
lo quale amore chiamat'è per nomo;
dentro dal core si pone a sedere,
ca non porria in più sicuro domo (47).

Dejando al margen la más que discutible habilidad poética del anónimo autor de estos versos, resulta interesante ver cómo la denominación se extiende entre otros poetas, tras haberse iniciado —posiblemente— en Giacomo da Lentini (48), así, Guido delle Colonne —traductor al latín del *Roman de Troie* de Benoit de Saint Maure—, se expresa de forma parecida:

Amore è uno spirito d'ardore,
che non si pò vediri,
ma sol per li sospiri
si fa sentire in quello ch'è amadore (49).

De este modo aparecen los *spiriti* que tendrán tanta importancia en la poesía de los *stilnovisti*, y especialmente en la de Guido Cavalcanti. La raíz de esta nueva interpretación quizás haya que buscarla en el libro I, tratado II del *De spiritu et respiratione* de San Alberto Magno. Sin embargo, hay que observar que en la poesía de Cavalcanti los *spiriti* no son otra cosa que la “representación de las principales facultades, físicas y espirituales, del hombre”, como señala M. Marti, mientras que en los poetas sicilianos estos “espíritus” surgen como una necesidad de conciliar la tradición que hacía de Amor un poderoso señor y la que lo hacía invisible: se convertía de este modo en un ser incorpóreo y, por tanto, podía asentarse en cualquier parte del cuerpo (50).

(47) Panvini, anón. XLIV, 55, vv. 1-8.

(48) *Molti amadori la lor malattia*, soneto, Contini, *Poeti del Duecento*, I, p. 77, vv. 12-14.

(49) Panvini, IV, 3, vv. 24-27.

(50) M. Marti, *Storia dello Stil Nuovo*, Lecce, Milella, 2 vols., 1973; vid. también, M. Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Turín, Einaudi, 1983.

Habrá que esperar aún algunos años hasta que Bonagiunta da Lucca —el interlocutor de Dante en el *Purgatorio*, con el que habla del *Dolce Stil Novo*— vuelva a aludir a los “ sp ritus”; el influjo de la Escolástica, de Santo Tomás y de S. Alberto Magno especialmente, hará que se divulgue la nueva interpretación.





FUGE LO LIXIGNOLO: ELEMENTOS POPULARIZANTES EN LA LIRICA DEL DUECENTO

VICENTE BELTRAN
Universidad de Barcelona

El descubrimiento de los textos poéticos insertos en los memoriales boloñeses resultó ser uno de los capítulos más sugestivos para el estudio de la poesía del *duecento* y el *trecento* (1); por una parte, los romanistas se encontraron con un testimonio directo de la difusión social de la poesía de los *stilnovisti*, fuera de los canales habituales de la transmisión escrita del texto literario, por otra parte, la paciente reconstrucción de estos versos alumbró composiciones de carácter menos elaborado, más vinculadas a esta área de la creación poética que solemos denominar, impropriamente, poesía popular. Muy a menudo, estas obras nos suelen llegar mediante alusiones a su *incipit*; el caso más conocido se da en la jornada quinta del *Decameron*, cuando Dioneo propone cantar varias baladas cuyos primeros versos producen la risa de las damas y el enojo de la reina (2). Otras veces, son los músicos y poetas quienes nos citan el comienzo para indicar brevemente la melodía con que dicha canción se cantaba. Pero resulta difícil encontrar, en cualquier punto de la Rumania, un repertorio de poesía no literaturizada tan temprano y tan amplio como el que debemos a los notarios de Bolonia.

(1) Los textos fueron dados a luz progresivamente por S. Pellegrini, *Rime inedite dei secoli XIII e XIV tratte dai libri dell'Archivio Notarile di Bologna*, Bologna, 1891, G. Carducci, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV*, hoy en *Opere*, vol. XVIII, Bologna, 1923, E. Levi, "Cantilene e ballate dei secoli XIII e XIV", en *Studi medievali*, 4, 1912-1913, pp. 279-334 y G. Zaccagnini, "Rime inedite o disperse in Carte bolognesi dei secoli XIII-XIV", en *L'Archiginnasio*, XXXII, 1937, pp. 48-64, y luego reunidas por A. Caboni, *Antiche rime italiane tratte dai Memoriali bolognesi*, Modena, 1941. Dejaré de lado las numerosas antologías para citar sólo los *Poeti del Duecento*, vol. I, Riccardo Ricciardi, Milán-Nápoles, 1960, pp. 765-784, y la reciente edición de los textos del *Duecento* por S. Orlando, *Rime dei Memoriali bolognesi 1279-1300*, Einaudi, Torino, 1981.

(2) G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Einaudi, Torino, 1980, pp. 707-708. El único de estos textos que ha llegado hasta nosotros es *Questo mio nicchio, s'io no'l picchio*, que puede verse en G. Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, 1871, reimpresión anastática de Forni editore, Bologna, 1970, n^o XXXIX.

Ninguno de estos poemas tuvo el éxito que la crítica ha dado a uno de ellos, *For de la bella bella cayba* (3):

For de la bella bella cayba
fuge lo lixignolo.

Plange lo fantino
però che non trova
lu so hoxilino 5
ne la gaiba nova,
e diçe cum dolo:
“Chi gl[i] avri l'usolo?”;
e dice cum dolo:
“Chi gl[i] avri l'usolo?” 10

E in un buscheto
se mise ad andare,
senti l'oxeieto
si dolçe cantare:

“Oi bel lixignolo, 15
torna nel meo broylo;
oi bel lixignolo,
torna nel meo broylo”.

El texto ha sido repetidamente estudiado y bien interpretado con la clave de ciertos símbolos eróticos en una cadena de trabajos cuyo máximo representante fue Leo Spitzer (4). Nos encontramos ante un poema construido al parecer a partir de la equivalencia del ruisenior con la masculinidad, por lo que, en realidad, la fuga del pájaro es el equivalente de la pérdida del amor. Desde que el psicoanálisis nos alertara sobre la significación simbólica de los pájaros, podemos sospechar que el éxito de esta composición entre los críticos desde comienzos de siglo se debe a un barrunto subsciente de su auténtico significado, aunque no se puede negar que contiene también la posibilidad de una interpretación más sencilla, la de un niño a quien su pájaro ha escapado, que seguiría siendo una muestra excelente de extrema elaboración del lenguaje poético. Sin embargo, creemos que la explicación correcta es la que dio Spitzer a partir de unos pocos textos italianos, de la tradición sensual del amor tal como es entendido en la canción románica de mujer y, especialmente, del motivo literario de la caza de cetrería; este autor partía básicamente de otro poema francés, traído a colación por Gaston Paris, donde también un pájaro preso escapa a su captor (5):

(3) Tomo el texto de *Duecento*, p. 782.

(4) Aparte de aportaciones anteriores de menor interés, véase G. Prezzolini, reseña a Ch. Singleton, *Nuovi Canti carnascialeschi del Rinascimento*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1940, en *The Romanic Review*, 33, 1942, pp. 195-201, especialmente pp. 198-199, y la réplica de L. Spitzer, “*For de la bella cayba*. Un problema estetico”, en *Romanische Literaturstudien*, 1936-1959, Tübinga, Max Niemeyer Verlag, 1959, pp. 537-543. Del mismo autor, “*For de la bella cayba*” en *Lettere Italiane*, 12, 1960, pp. 133-140 y al mismo tiempo, E. Peruzzi, “La ballata dell'usignolo”, en *Convivium*, XXXIV, 1966, pp. 559-575.

(5) G. Paris, *Chansons du XV siècle*, Paris, SATF, 1875, pp. 29 y 30. El texto fue publica-

J'ay bien nourry sept ans uñ joly gay
 En une gabiolle,
 Et quant ce vint au premier jour de may
 Mon joly gay s'en vole.
 Il s'en vola dessus un pin,
 A dit mal de sa danfve (?).
 —Reviens, reviens, mon joly gay,
 Dedans ta gabiolle.
 D'or et d'argent la te feray
 Dedans comme dehors—.
 —Ja, par ma foy, n'y entreray,
 De cest an ne de l'autre—.
 Le gay vola aux bois tout droit;
 Il feict bien sa droiture;
 Ne retourner ne doit par droit;
 Franchise est sa nature.

Fue también Spitzer quien trajo a colación este soneto italiano, anónimo, del duecento florentino (6):

Tapina ahimè, ch'amava uno sparvero:
 amaval tanto ch'io me ne moria;
 a lo richiamo ben m'era manero,
 e dunque troppo pascere nol dovia.
 Or è montato e salito sì altero,
 as[s]ai più alto che far non solia,
 ed è asiso dentro a uno verzero;
 un'altra donna lo tene in balia.
 Isparvero mio, ch'io t'avea nodrito,
 sonaglio d'oro ti facea portare
 perché dell'uc[c]ellar fosse più ardito:
 or se' salito sì come lo mare,
 ed ha' rotti li geti e se' fug[g]ito,
 quando eri fermo nel tuo uc[c]ellare.

El esquema argumental es el mismo: una mujer, en este caso, ha educado un pájaro, un esparver, que ella amaba a porfía; pero aquí, como sucede cuando los poetas letrados acogen motivos popularizantes, el autor nos da más adelante su sentido real: el pájaro escapó *ed è asiso dentro a uno verzero: / un'altra donna lo tene in balia* (vv. 6-7). Más adelante volveremos sobre el tema del vergel. Por que creemos que una comprensión correcta de la *ballata* del *lixignolo* requiere un análisis más pormenorizado de la tradición literaria medieval, y más en concreto de la canción popularizante, mejor llamada canción de mujer, de la que procede su forma, su lenguaje y su simbología (7).

do, con otro folklórico procedente de Provenza y recogido por D. Arbaud, en A. d'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878, pp. 16 y 17.

(6) Cito según *Duecento*, vol. I, p. 443. La proximidad entre ambas composiciones había sido ya notada por Carducci, *op. cit.*, p. 223.

(7) El mejor estudio de conjunto es la tesis de P. Lorenzo, *La canción de mujer románica*, Santiago, 1986, hoy en vías de publicación. Para más referencias bibliográficas véase las que recojo

La primitiva literatura popularizante en Europa parte de tres esquemas estróficos básicos: el del *rondeau* francés, el de la *rotrouenge* y el zejelesco. El primero está reducido a esta literatura y a la provenzal, donde recibe el nombre de *balada*; el segundo aparece en este género francés, en la *retroencha* provenzal y en canciones lírico-narrativas, como la cantiga de amigo tradicional y la *chanson de toile*, el tercero está extendido por toda la Romania desde la época de los orígenes. Aunque frecuentísimo en italiano desde mediados del *duecento*, el esquema de la *ballata* conoce aquí dos anomalías formales: la vuelta no repite ninguna de las rimas de las mudanzas, y es, a su vez, doble, pues el texto de sus dos versos aparece también repetido. Ambas variaciones son conocidas, aunque raras en Italia. Desde el primer momento, la estrofa zejelesca ofrece dos variantes básicas; una, característica de la *dansa* provenzal y el *virelai* francés, consta de un estribillo, una mudanza de dos miembros simétricos y una vuelta paralela al estribillo:

AB // cd cd / ab (8)

Es este el modelo que sigue el texto que estudiamos, y no resulta desconocido, aunque sí raro, en Italia: lo encuentro también en el *Laudario de Cortona* (9). En cuanto a la repetición del texto de la vuelta, hemos de considerarlo idéntico a aquellos poemas donde ésta tiene doble longitud que el estribillo, aunque con distinto contenido; nos encontramos ante un poema esencialmente cantado, quizá anterior a la literaturización del género con los *stilnovisti* y extraño a ella por lo elemental de su forma y por su contenido, ajeno a la tradición letrada del medioevo. De ahí que la repetición de estos dos versos implique la de su melodía, y excluye, probablemente, la repetición del estribillo al fin del poema. No encuentro esquemas como éste en italiano, aunque sí en provenzal (10), en una *dansa* de Guiraut d'Espanha, y dos, en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X (11). Formalmente, esta *ballata* enlaza, por tanto, con la lírica popularizante del medioevo, y ofrece peculiaridades minoritarias que sólo aparecen, en forma dispersa, en las varias escuelas poéticas de la Romania.

En lo que respecta al contenido y los procedimientos expresivos, el núcleo de la composición es, sin lugar a dudas, el *lixignolo*. En la lírica medieval, el pájaro ocupa un lugar central en toda expresión de un concepto apacible, sea religioso o profano. Resulta imprescindible en el *locus amoenus* de la tradición latina (12), es el vehículo

en *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona, PPU, 1987. Con todo, la interpretación erótica de esta *ballata* no es unánimemente aceptada: véase E. Pasquini, "La letteratura didattica e la poesia popolare del Duecento", en *Letteratura Italiana*, Bari, Laterza, 1971, p. 152.

(8) El esquema estrófico corresponde a *Na Ses-Merce...*, de Guiraut d'Espanha, ed. O. Ho-by, *Die Lieder des Troubadours Guiraut d'Espanha*, Fribourg, Suiza, 1915, n° VII. De la *ballata* y géneros afines, de sus orígenes, variantes, etc., me ocupé ampliamente en "De zéjeles y *dansas*: orígenes y formación de la estrofa con vuelta", *Revista de Filología Española*, 64, 1984, pp. 239-266. De las variedades formales de la canción de mujer, en el libro arriba indicado, pp. 11-12.

(9) Véase H. Anglès, *La música de las cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, vol. III, Barcelona, CSIC, 1958, pp. 483-513, esquema 42 y lauda n° 51 de dicho laudario.

(10) Ed. cit., n° 11.

(11) Edición de W. Mettmann, Vigo, Edicions Xerais de Galicia, 1981, n° 25 y 285.

(12) E.R. Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, segunda reimpresión, Madrid, FCE, 1976, pp. 264-289, así como R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la*

de la trascendencia en el milagro del monje que entró en trance oyendo su canto y volvió en sí al cabo de trescientos años (13) y resulta un ingrediente imprescindible en el preludio primaveral de la canción trovadoresca. Sin embargo, ninguno de estos aspectos se puede comparar con el uso que de él hicieron los *trouvères* franceses en poemas de orientación popularizante.

La variante más elaborada se produce en un género provenzal, el *alba*, y en varios textos franceses, menos codificados. Es un pájaro, la alondra, quien protege a los amantes anunciando la llegada del día (14); el motivo sería recogido por Shakespeare en *Romeo y Julieta*, convirtiendo su canto en la dramática premonición de la separación de los amantes. La vinculación entre los pájaros y la poesía pretrovadoresca viene sugerida por la biografía de Peire de Valeria, de quien se dice que

“fez vers tals qòm on fazia adoncs, de paubra valor, de foillas e de flors e de cans d’ausels” (15).

En un sentido general, son innumerables los textos donde el pájaro y el amor resultan asociados; en la *Vida* castellana de *Santa María Egipcíaca* se contiene una ampliación que no halla paralelo en ninguna de las numerosas versiones francesas ni latinas:

Vna aueziella tenje en mano,
assi canta yuerno como verano.
Maria la tenje a grant honor
por que cada día canta d’amor (16).

Este párrafo hay que interpretarlo a la luz de la profesión que la santa ejercía en la primera fase de su vida, de la que ofrece al lector una anticipación cuando comienza a describir sus numerosos pecados. Es todavía más valioso si recordamos que en la poesía peninsular la imagen del pájaro resulta excepcional, como luego veremos.

Sin embargo, son innumerables las ocasiones en que los poetas franceses y provenzales se hicieron eco de estos animales y de sus relaciones con la pasión amorosa. Peire d’Alvernha pide al ruiseñor:

Rossinhol, el seu repaire
m’iras ma dona vez
e diguas li-l mieu afaire
et ill digua-t del sieu ver (...) (17)

chanson courtoise, reimpresión, Ginebra, Slatkine, 1979, pp. 163 y ss., que insiste especialmente en la aparición de los pájaros y en las formas peculiares de la tradición romance.

(13) Este relato medieval y sus múltiples versiones fue objeto de estudio por J. Filgueira Valverde, *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1982 (reimpresión).

(14) J. Saville, *The Medieval Erotic Alba. Structure and meaning*, Nueva York-Londres, Columbia University Press, 1972, pp. 148-150, así como A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, Champion, 1969, pp. 68 y ss. donde recoge numerosos ejemplos.

(15) Cito por G. Favati, *Le biografie trovadoriche, testi provenzali dei secoli XII e XIII*, Bolonia, Biblioteca degli Studi Mediolatini e Volgari, 1961, p. 119.

(16) M.S. de Andrés Castellanos, *La vida de Santa María Egipcíaca*, Anejos del BRAE, Madrid, 1964, p. 76.

(17) A. del Monte, *Peire d’Alvernha. Liriche*, Turín, Loescher-Chiantore, 1955, n^o 1.

Pero el caso no es accidental, y la presencia de los pájaros ha sido repetidamente observada por los provenzalistas (18). Más adelante reaparece, por ejemplo, en los *lais* líricos del *Roman de Perceforest* (19) y es corriente en la poesía popularizante francesa de fines del medioevo (20). Por eso, volviendo a la italiana, no puede extrañar su presencia en los géneros de este tipo, especialmente el madrigal. Antonio da Tempo le atribuía origen rústico y pastoril a partir de una falsa etimología; no lo parece si atendemos a su estilo y al refinamiento de sus recursos y la crítica no está muy dispuesta a aceptar esta teoría (21). Sin embargo, es notable observar cómo estos elementos, de origen, si no popular, al menos sublitterario, fueron acogidos por los madrigalistas del siglo XIV, y con mayor intensidad por los músicos que en literatos como Sacchetti. Normalmente estos recursos aparecen en el preludio y su desarrollo e interpretación constituyen el cuerpo del poema (22):

Intrando ad abitar per una selva,
vi vidi un giorno un sì nobil uccello,
che di biltà non fu già ma' sì bello.

E quando l'ebbi più volte sguardato,
e gli altri uccei per prenderlo fur tanti,
che l'un di lor lo mi levò davanti.

Ond'io rimasi di dolor sì carco,
che giorno e notte sempre mi ramarco.

(18) "Thème de l'alouette", en "Thèmes communs de troubadours et vie de société", *Actes du II Congrès Internationale de Langue et de Littérature du Midi de la France*, Aix-en-Provence, 1961, pp. 76-88 y especialmente pp. 77-88. Para su adaptación, tardía, en la Península ibérica, véase P. le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, vol. I, Rennes, Pléhon, 1949, pp. 504-505.

(19) J. Maillard, *Evolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIV siècle*, Paris, CDU, 1963 (ejemplar policopiado), p. 90.

(20) "Le rôle de certains oiseaux, surtout du rossignol et de l'alouette comme conseillers et messagers d'amours est un thème pour ainsi dire stéréotype dans l'ancienne poésie romane courtoise et populaire: il se rencontre fréquemment encore dans les chansons françaises du XVI^e siècle et non moins souvent dans les chansons populaires modernes" (Th. Gérold, *Chansons populaires des XV^e et XVI^e siècles avec leurs mélodies*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1976, pp. XVIII-XIX). Véase también, para la presencia del ruiseñor en la poesía francesa y provenzal, Ch. Joret, *La rose dans l'antiquité et au Moyen Age. Histoire, usages et symbolisme*, Paris, 1892, reimpression anastática en Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pp. 335-338. Recordaremos, para terminar, que los pájaros suelen ser también los jueces que dirimen los debates entre jóvenes damas sobre el amor del clérigo y el caballero (G. Paris, "Les origines de la poésie lyrique en France", primero en el *Journal des Savants*, luego reimpresso en *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris, Champion, 1966, pp. 539-615, por donde cito, y especialmente p. 576).

(21) "Dicitur autem mandrialis a mandra pecudum et pastorum, quia primo modum illum rithimandi et cantandi habuimus ab ovium pastoribus", cito por A. da Tempo, *Summa Artis rithimici Vulgaris Dictaminis*, edición de R. Andrews, Bolonia, Commissione per i testi di Lingua, 1977, p. 70. La opinión adversa es bastante general; citaré sólo a F. Flamini, *Notizia storica dei versi e metri italiani*, Livorno, Raffaello Giusti, 1919, p. 69.

(22) G. Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di Lingua, Bolonia, 1970, p. 63, n^o 4. El texto es de Gherardello da Firenze.

Nada en el texto nos asegura que nos hallamos ante una composición amorosa, si no es el género usado y la fuerte impregnación sentimental. Lo corriente de estas creaciones ambiguas, entre las que hemos de situar *For de la bella bella cayba*, nos lo certifica este nuevo madrigal, obra también de Gherardello da Firenze (23):

Una colomba più che neve bianca,
de la cui bella piuma innamorai,
or pena dammi ed or diletto assai.

Leva gli occhi vèr me a ora a ora
con dolce sguardo; e poi a mano a mano
cotal mi vide qual io fossi strano.

Così tra 'l forse e lo 'n tra duo mi tiene,
né so sperar ch'ì' possa o male o bene.

Nos hallamos sin duda alguna ante una composición amorosa; los gestos y sentimientos atribuidos a ambos personajes son inconfundibles. Y sin embargo, en los dos primeros versos se nos asegura que todo sucede por *Una colomba più che neve bianca* y su *bella piuma*; la paloma nos situaría en el plano de una simple sustitución retórica. ¿No es, por las cualidades que la tradición le atribuye, una excelente metáfora de la condición femenina? Sin embargo, la descripción de su *bella piuma* saca las cosas de este plano para crear un conjunto simbólico más amplio, donde *colomba* se convierte en un personaje con todos sus atributos que sustituye a la mujer en la acción del madrigal. Sólo los sentimientos y gestos remiten al ámbito de la expresión amorosa.

Los madrigalistas conocieron también la función de las aves como mensajeras del amor, que antes veíamos en autores provenzales y franceses. En un madrigal anónimo, el protagonista, siguiendo a un *sparver*, llega donde estaba una bellísima pastora, que le concede su amor:

perché con l'una man e cum la boca
disse —Vien qua—, zitando via la roca (24).

En otro de Lorenzo Masini da Firenze, siguiendo la misma ave, el protagonista encuentra unas damas, a las que aplica parangones mitológicos, bañándose *ciascuna come prima nacque*. Al terminar el baño,

Cantando (...)
tutte si mosson per un verde piano
e trova' lo sparvero a mano a mano (25).

Sin embargo, lo normal es que el pájaro adopte el papel central de la composición, sin que podamos determinar las reglas de una identificación constante con uno de los protagonistas de la relación amorosa.

Arriba veíamos un soneto (*Tapina ahimè...*) donde el *esparver* no era ya el intermediario, sino el amante desdeñoso que cambiaba de enamorada; este papel parece

(23) *Ibid.*, p. 66, n^o 9.

(24) *Ibid.*, p. 339, n^o 17.

(25) *Ibid.*, p. 72.

apropiado para un ave de cetrería, de ahí que podamos identificarlo también en otro madrigal de Jacopo da Bologna (26). Francesco Landini vuelve sobre la imagen de la

(...) colomba candida e gentile
coronata di perle e in forma umana (27)

y la expresión *candida colomba* la encontramos de nuevo en otro madrigal de Niccolò Soldanieri (28). Franco Sacchetti usará, en este mismo sentido, la imagen de *un'augelletta* (29).

Sin embargo es frecuente que la distribución de papeles no corresponda con una pauta de interpretación tan diáfana. Giovanni da Firenze encarna el juego del cortejo en una escena con seis pavos, donde resulta difícil adivinar quién es quién (30); tampoco podemos asegurar si es masculina o femenina el

alba colomba (...)
in nobile giardino nutricata

de Bartolino da Padova (31), el *usignolo* de Soldanieri, ya de vuelta del amor (32), o el *äugel* que *per caso vola / in parte, e lascia l'augelletta sola* de Sacchetti (33). Lo más que podemos adivinar, en estos casos, es quién ocupa un rol activo o pasivo en el amor, y esto es un indicio, no una prueba. Nuevamente volvemos a la ambigüedad y al prurito de variedad que habitualmente caracterizan a los buenos poetas. De ahí a la parodia no va más de un paso, franqueado por Soldanieri con su

I' sono un pipistrel che vo gridando
çi çi di notte intorno a una tana (...)
e volo in giù e in su çi çi chiamando
tanto che l'alba si viene appressando (...)
çi çi rispuose —Entra—, e fe' entrarmi
ov'io più amo, e sto con dolce lana (34).

En este contexto, es normal que los vaivenes del sentimiento sean expresados como metamorfosis que afectan a las aves. La más sencilla y literal es la calandria que un madrigalista anónimo vio *uscir accesa como salamandra* (35), el *falcon gentile e bianco* que *diventò corbo poi felon e fero* (36) o la *fenice* trasmutada en tórtola, que posa sólo en rama seca y bebe agua turbia como la tradición literaria exigía (37). Por fin, ¿podría extrañarnos que otro anónimo nos hable de

(26) *Ibid.*, p. 52, n° 26.

(27) *Ibid.*, p. 135, n° 2.

(28) Carducci, *Cantilene e madrigali*, n° 282.

(29) *Un'augelletta, Amor, di penna nera*, *Ibid.*, n° 233.

(30) Corsi, *op. cit.*, p. 16, n° 8.

(31) *Ibid.*, n° 1, p. 239.

(32) Carducci, *op. cit.*, n° 259.

(33) *Ibid.*, n° 234.

(34) *Ibid.*, n° 302.

(35) Corsi, *op. cit.*, p. 329, n° 4.

(36) *Ibid.*, p. 334, n° 9.

(37) *Ibid.*, p. 33, n° 5, madrigal de Jacopo de Bologna. Para la tradición de la tórtola viuda, véase M. Bataillon, "La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 291-306, luego en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid,

(...) un' astorella ch'era posa
su l'arbor novo, che d'Amor è nido

hasta

ch'io l'ho veduta in altrui gabiola? (38)

No podía sorprendernos que entre tantos pájaros enamorados hubiera alguno enjaulado, como el *lixignolo* de nuestro *fantino* que inició esta excursión por la zoología poética de las aves.

Aún a riesgo de cansarles, no quisiera dejar fuera de este comentario un motivo muy extendido, el de la caza de amor, cuyo mejor cultivador fue Gherardello da Firenze. Afirma Corsi que

"I madrigali allegorizzano con rappresentazioni ed immagini venatorie l'ardore amoroso, che spinge alla ricerca della donna amata simboleggiata nell'orsa, nella capriola, nella cerva, nella porcellina, nella colomba, nella pernice" (39).

Dejaremos de lado los diversos tipos de caza mayor, que hoy no nos interesan, para fijarnos en la variada representación de la cetrería, sugerida ya por los azores y gavilanes que hemos visto desfilar en las páginas precedentes. Unas veces, el juego amoroso encarna en la caza de la *pernice* por el *sparvero* (40), o la persecución por otro esparver de un *pellegrin uccel* (41), pero los autores parecen empeñarse en romper este molde interpretativo, y otras veces es el ave de presa quien sufre el acoso de un cazador humano (42). Las vicisitudes del cortejo pueden verse representadas por el mismo procedimiento: la presa arrebatada simboliza al amante que ha fracasado ante un competidor (43) y el corazón que desea liberarse de su sujeción es comparado por Sacchetti a un halcón que intenta escapar de las manos de un villano (44). Pero este motivo encaja en otra tradición, la de la cortesanía del sentimiento amoroso, y lo estudiaremos con más detalle al final de nuestra exposición. Para terminar este capítulo, citaremos un madrigal de Gherardello da Firenze donde la descripción de una escena venatoria es acompañada de las connotaciones sentimentales propias de la conquista amorosa y su fracaso; no cabe un enunciado más ambiguo ni una interpretación más inequívoca (45):

La bella e la vezzosa cavriola,
con tanti affanni da me seguitata,
subit'è presa per altrui cacciata.

Gredos, 1964, y E. Asensio, "*Fonte frida* o encuentro del romance con la canción de mayo", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, 1954, pp. 365-388, hoy en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, segunda edición, Madrid, Gredos, 1970, pp. 230-262.

(38) Corsi, *op. cit.*, pp. 328-329, n° 3.

(39) *Ibid.*, p. 70.

(40) *Ibid.*, p. 65, n° 7.

(41) *Ibid.*, p. 272, n° 9.

(42) *Ibid.*, pp. 49-50, n° 24 y p. 52, n° 26 (*sparver*), así como p. 129, n° 4 (*pellegrin falcon*).

(43) *Ibid.*, pp. 63 y 70-72, n° 4, y *excursus* de las páginas indicadas.

(44) Carducci, *op. cit.*, n° 225.

(45) Corsi, *op. cit.*, p. 64, n° 5.

Omè, quant'arte sollicita usai
per monte e valle, sperando aver prode
del ben ch'altrui sì di liger gode!

Per ch'io non spero né disio conforto,
vegendo sì di presso essermi tolta
la cara preda, ch'avrie in brieve accolta.

Ah, quant'è 'l cacciator villan, che prende
preda ch'altr'ha levata, e quanto offende!

Naturalmente, la relación entre el amor y las aves tiene otra variante cuyo mejor intérprete fue Boccaccio. Recordemos cómo en la cuarta novela de la quinta jornada, Caterina importuna a su padre, Lizio de Valbona, para que la deje dormir en la terraza, arrullada por el canto del ruiseñor. Al día siguiente, el padre acude y la encuentra dormida, con el ruiseñor de Ricciardo en la mano. Esta misma identificación aparece en una *ballata* anónima de comienzos del siglo XV (46) y más adelante, sin duda por su hálito boccacciano, lo reencontraremos en *Les dames galantes* de Pierre de Bourdieu, abbé de Brantôme: un caballero cortejaba a una dama tan simple que, en lugar público y en presencia de su marido,

“il luy vint mettre son espervier, ou, pour plus clairement parler, son instrument entre les mains, et le print, et, le serrant fort estroictement et se tournant vers son mary, lui dist: ‘Mon mary, voyez le beau present que me fait ce gentilhomme; le recepvray-je?’ ” (47).

Se me objetará quizá que nos encontramos ante testimonios ricos y próximos a la *ballata* bolognesa, pero un tanto tardíos. Efectivamente, los madrigales citados en ningún caso parecen anteriores a 1325, cuando no resultan notoriamente posteriores. La prueba de que esta tradición, aunque viva, quedó al margen de la poesía escrita en el Duecento, nos la dan unos pocos textos que hemos de adscribir, con seguridad, a este siglo. El galán de Cielo d'Alcamo, entre otros intentos de seducción, afirma que

Ancora tu no m'ami, molto t'amo,
sì m'hai preso como lo pesce a l'amo (48).

La pesca de amor se presenta también, como una variante menor de la caza, en los madrigalistas del *Ars nova*, pero prefiero dos testimonios de aquel centón de símiles amorosos en el reino animal que viene a ser *Il mare amoroso*:

(...) poi m'avete preso
sì com' l'uccellator prende l'ucello,
e sì come si truova diveduto
lo pesce, che, credendo prender l'esca (...)

o más adelante:

(46) Carducci, *op. cit.*, n° 41.

(47) Edición de P. Morand, en *Le livre de poche*, n° 2507, Paris, 1962, p. 524.

(48) Cito por *Poeti del Duecento*, vol. I, p. 184, vv. 134-135. Véanse otros casos en las notas a esta edición.

Ma poi che m'avete così preso,
 piacciavi far di me per cortesia
 com'aguglia fa d'uccello, che'l prende
 e no i fa male, anzi'l tiene al core
 sì como l'unicornio a la pulzella (...) (49).

El pájaro forma parte, por tanto, de una tradición literaria repartida por toda la Romania, tan antigua al menos como la lírica trovadoresca y estrechamente vinculada a la expresión del amor. Su presencia no queda reducida a los autores del *Duecento* y el *Trecento*, a los que nos hemos limitado, en la práctica, en estas páginas, sino que pervive en la poesía posterior (en los *canti carnascialeschi*, por ejemplo) y emerge en el folklore moderno. Alessandro d'Ancona señala cuántas veces la joven protagonista del canto encuentra un pájaro en la fuente (50), mítico lugar de encuentro de los enamorados desde la poesía popularizante del medioevo, o cómo el ave puede ser maestro en lides amorosas (51), cómo pervive la función del mensajero cuando un joven desea convertirse en pájaro para volar junto a su dama (52) o cuando es la enamorada la que solicita al ave una pluma para escribir una misiva amorosa (53) o cómo, por fin, sigue vivo el motivo de la tórtola viuda. La tradición oral suele ser más persistente que la escrita, y unos mismos recursos expresivos han permanecido en el uso literario durante siglos sin apenas variaciones, a pesar de los fuertes cambios experimentados, en este tiempo, por la poesía popular.

Otro tanto sucede con otro de los elementos centrales de la canción: el bosque o jardín, de donde el pájaro ha huido o donde el *fantino* desearía encerrarlo por segunda vez. Visto desde la lírica medieval de orientación popularizante, el preludeo primaveral de los trovadores es el resultado de acumular un conjunto de elementos que allí suelen aparecer aislados, como símbolos de la relación amorosa y sus diversas situaciones. La crítica del siglo XIX quedaba un tanto perpleja ante las iras de los predicadores del siglo XIII contra cierta *bele Aeliz* que, a nuestro juicio, no hacía nada malo:

Main se leva bele Aeliz.
 Dormez, jalous, ge vos en pri!
 Biau se para, miex se vesti
 desoz le raim.
 Mignotement la voi venir,
 cele que j'aim (54).

(49) *Ibid.*, p. 487, vv. 5-10 y 20-24.

(50) *Op. cit.*, p. 257.

(51) *Ibid.*, p. 255.

(52) *Ibid.*, pp. 187-188.

(53) *Ibid.*, pp. 219-220.

(54) Para este ciclo poético véase la reciente visión de conjunto de C. Alvar, "Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de la *Belle Aeliz*", en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Quaderns Crema, 1984, pp. 21-30, donde remite a toda la bibliografía anterior y reproduce todos los textos conocidos. El que uso aquí es el más antiguo y procede del *Roman de Guillaume de Dole* de Jean Renart, datable en el primer tercio del siglo XIII.

Sin embargo, vista sobre el fondo de la tradición poética, algunos de cuyos rasgos hoy recordamos, la *bele Aeliz* hacía muchísimas cosas censurables porque levantarse al amanecer, arreglarse, lavarse y acudir a un espacio abierto, bajo los árboles o sobre la hierba, cualquiera de estos elementos era suficiente, por separado, para sugerir en el público la idea de una relación amorosa en el ámbito sensual y libre de la canción de mujer. Otras versiones añaden un elemento aún más disoluto, la bella que comienza el día lavándose y peinando unos cabellos que significaban, ¡ay! la virginidad. El sentido erótico del paisaje tiene especial relevancia en un género francés de la primera mitad del siglo XIII, la *chanson de toile*: la joven sin amor, generalmente por prohibición paterna, vive encerrada en la torre del castillo, con su madre o su ama, mientras los encuentros entre los enamorados tienen lugar en el jardín, en plena primavera, entre árboles florecidos, junto a un arroyo o fuente o cabe el agua, símbolo de la fertilidad de la naturaleza (55). En uno de los pocos casos en que los jóvenes se acuestan en una cama, el autor ha encontrado la forma de introducir una pincelada paisajística:

Li cuens Raynaud est montez en la tor,
si s'est assis en .I. lit point a flors,
dejoste lui se siet bele Erembors.
Lors recomencent los premieres amors (56).

Terminaré esta breve galopada por la literatura francesa con un poema idílico de mediados del siglo XII, mucho más antiguo, por tanto, que la *ballata* del *lixignolo*, *Le conte di Floire et Blanche flor*. Estos dos jóvenes, predestinados al amor, inician su aprendizaje en un jardín, bajo árboles en flor y arrullados por el canto de los pájaros (57); pero cuando Blanche flor cae en manos del *amirals* de Babilonia, descubrimos que éste cambiaba de esposa una vez al año, matando a la que deseaba abandonar. Para escoger la nueva, convocaba a su harén en el jardín y hacía pasar todas sus mujeres por un puente sobre el agua clara, que se enturbiaba cuando no era una virgen, y bajo un árbol maravilloso, eternamente florecido, que dejaba caer una flor sobre la joven destinada a unírsele. Si del siglo XII pasamos al XVI, encontraremos una preciosa canción que reproduzco a partir del estudio de d'Ancona (58):

E per un bel cantare d'un merlo
La bella non può dormire:
E quando dorme e quando vegghia,
E quando trae di gran sospiri.
E la si leva nuda nudella
Fuor del suo letto pulito;
E poi ne già nel suo giardino,
Sotto lo suo mandorlo fiorito.

(55) Para la mitología en torno al agua, véase E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa, 1981, y para la función de estos elementos en la *chanson de toile*, véase mi edición y estudio *Ki s'antraiment soweif dorment. 20 chansons de toile*, Barcelona, PPU, 1986, especialmente pp. 10 y 19 ss.

(56) Ed. cit., n^o 12.

(57) Edición de J.-L. Leclanche, CIMA, París, Champion, 1983, vv. 240 y ss.

(58) *Op. cit.*, pp. 89-90. También en Carducci, *op. cit.*, n^o 43.

E lì si calza, e lì si veste,
 E lì aspetta el suo dolze amor fino.
 Venne l'uccello dello buon selvaggio,
 E'n sulla spalla se gli posò.
 Mèssegli el becco dentro all'orecchio,
 Sotto li suoi biondi capelli,
 Che gli parlava del suo linguaggio,
 E la bella non lo 'ntendeva.

Si atendemos a la tradición de la canción de mujer, nada falta en este poema: el canto del pájaro, el insomnio de amor, la joven desnuda que se levanta, el jardín con sus árboles y flores, la *toilette* para el enamorado y el *uccello delo buon selvaggio* que llega. Lo único que echamos a faltar es la comprensión de este precioso argumento simbólico (*e la bella non lo 'ntendeva*) característico de la tradición oral contemporánea, que ha llenado de símbolos de este tipo incluso las canciones infantiles.

La íntima vinculación entre todos estos elementos podemos observarla ya en un texto italiano tan primitivo como los *Proverbia super natura feminarum*, donde son utilizados como introducción no de una escena amorosa, sino de una diatriba antifeminista (59):

Co fo èl mes de março, quando i albrì florise,
 per prati e per verçeri le verd'erbe parese,
 aprosema la estate e lo temp adolzise
 e scùrtase le note e li çorni [a]crece.
 Levaime una maitina a la stela d'iana;
 entrai en un çardino q'era su 'na flumana
 et era plen de flore aulente plui de grana;
 colgaime sur le flore apres'una fontana.
 Dieu, com'de grande gloria era plen'sto çardino,
 de bele erbe aulente e de flore de spino,
 e de rosignoli[ti] qe berna en so latino!
 Lo merlo e lo tordo cantava sopra 'l pino.
 Sì com'eu repausavame sovra le flor aulente,
 uno pensiero véneme qe me torbà la mente:
 de l'amor de le femene com'este fraudolente,
 quand l'om en elle enfiase como 'l mena reamente;

Pero pasemos ya al aspecto que nos interesa, el valor que en este contexto hay que atribuir al bosque y al jardín. Como componentes del *locus amoenus* tradicional, poseen todas sus connotaciones, aunque de ordinario marca el paso del lugar de la vida social al lugar del amor; una canción francesa copiada en Italia nos habla de

troes filles d'un borgioes
 chi yoent a la verdure (60)

y los madrigalistas sitúan la acción muy a menudo en un bosque o jardín. Nuestro ya

(59) *Duecento*, vol. I, p. 525, vv. 49-64.

(60) R. Renier, "Un mazzetto di poesie musicale francesi", en *Miscellanea di Filologia e Linguistica in memoria di Caix e Canello*, Firenze, 1886, pp. 271-279, n° V.

conocido Giovanni da Firenze presenta una escena erotica-venatoria *nel bosco senza foglie* (61), trasunto, quizá, del hombre sin amor, y describe un galán que

Nascoso el viso stava fra le fronde
d'un bel zardino: apresso a mi guardava
sopra una fonte dove se pescava.
E vedea (...) (62)

En otro madrigal de autor desconocido, el protagonista encuentra en idéntico lugar el consuelo del amor, que representa bajo la imagen tan stilnovistica de la luz:

Posando (a) l'ombra de le verde fronde
apresso un fiumicello, in un bel orto,
la chiara luce mi donò conforto (63).

A menudo, se individualiza el árbol bajo el que estaba el amor; en el estribillo de un madrigal incompleto encontramos:

Sovra un fiume regale
fiorisce un bel perlaro; nel verziere
vidi la donna, ch'io bramo e disiro (64),

y resulta muy próximo a éste un madrigal de Maestro Piero (*A l'ombra d'un perlaro*) (65). Un comienzo semejante lo encontramos asimismo en Giovanni da Firenze:

Apress'un fiume chiaro
donne e donzelle ballavan d'intorno
ad un perlaro di bei fiori adorno (66),

que usa también su imagen para describir las alternancias del sentimiento:

O perlaro gentil, se dispogliato
se' per l'inverno ch'ogni fiore asconde,
nel tempo novo dolce 'nnamorato
ritorneranno li fiori e le fronde (67).

A su lado aparece también el *pero* y la *mandorla* (68), siempre encuadrando al amor; bastará, para poner fin a esta relación, citar unos versos de Francesco Landini:

O pianta vaga, che ne l'alto monte
se' confermata per virtù divina,
ogni mie sentimento a te s'inchina,
pero ch'a l'ombra di tuo fresche fronde
donna posossi piena di virtute,
sì che in quel punto a me desti salute
tal, che pensando: Ell'è di me partita,
ognor mi dole e manca la mie vita (69).

(61) Corsi, *op. cit.*, p. 16, n° 7.

(62) *Ibid.*, p. 15, n° 6.

(63) *Ibid.*, p. 338, n° 16.

(64) Corsi, *op. cit.*, p. 10.

(65) *Ibid.*, p. 3.

(66) *Ibid.*, p. 11, n° 2.

(67) *Ibid.*, p. 17, n° 9.

(68) *Ibid.*, p. 19, n° 11, y p. 21, n° 14, siempre del mismo autor.

(69) *Ibid.*, p. 131, n° 7.

Como podemos observar, el árbol bajo el que conoció a su dama se convierte en símbolo y representación del propio amor.

De ahí, sin duda la identificación entre la mujer y el árbol que a veces encontramos en esta época; Arcolano da Pirugia usa un símil de tipo proverbial para incitar a su dama al amor:

Se l'alber non fa frutto mentr'è verde,
poi ch'è secco no'l fa (70)

pero resulta más eficaz la versión de Niccolò Soldanieri, que sustituye el árbol por la mujer:

Perchè se', donna, in grazia farmi lenta? (...)
Donna che non fiorisce in tempo verde
di frutto fare al tempo perde vista (71).

Pero el testimonio más directo lo encontramos en Sacchetti; se le aparecen tres damas, Lucina, Proserpina y Diana y le dicen: *Ne' boschi la tua donna impera* (72). ¿Qué es, pues, el bosque sino la representación viva del mismo amor? Terminaré con una nueva referencia a los *Proverbia super natura feminarum*; el autor pretende una imagen plástica de la maldad de las mujeres y las acusa de alterar el orden divino:

Donato à Deu a 'sto seculo sasone cun dreitura,
e dé fruitar li arbori per tempi e per natura;
mai lo fruit de le femene se colçe for misura,
qué de l'iverno colçese e d'istate con calura (73).

¿No habrá escogido la figura del jardín porque se aplicaba a la mujer y a sus frutos en toda la literatura de la época, tanto la cortesana como la popularizante?

Hemos visto cómo estos motivos se transforman constantemente en diversos estratos de la literatura medieval, con una plasticidad que procede, seguramente, de su aclimatación a géneros literarios distintos de aquellos de donde eran originarios. De ello es buena muestra un curioso relato que procede, en última instancia, de la literatura oriental, pero que entró en Europa a través de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso. Un rústico captura un pájaro en su jardín y lo suelta a cambio de tres consejos o enseñanzas, que resultan ser:

“¡No creas en todo lo que se te diga! Segundo: ¡Lo que tuyo fuere, consérvalo siempre! y tercero: ¡No te lamentes por lo que hayas perdido!” (74).

(70) Carducci, *op. cit.*, n° 356.

(71) *Ibid.*, n° 252.

(72) *Ibid.*, n° 226.

(73) Ed. cit., *Duecento*, I, p. 552, vv. 689-692.

(74) Cito por Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, traducción de E. Ducay, introducción y notas de M.J. Lacarra, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 80. La trayectoria de este ejemplo fue estudiada por G. Paris en “Le lai de l'oiselet”, que cito por *Légendes du Moyen Age*, Paris, Hachette, 1912, pp. 225-291 (texto a partir de la p. 274). Una versión distinta del *lai* fue publicada por R. Weeks, “Le lai de l'oiselet”, en *Medieval Studies in Memory of G.S. Loomis*, Paris-Nueva York, 1927, pp. 341-353. Cito por el texto de G. Paris, que no percibió el sentido que la versión en verso había dado al cuento original.

Naturalmente, cuando el villano oye estos consejos desespera, tras lo que el pájaro le demuestra que obró sin tomarlos en consideración cuando decidió soltarlo.

Lo que aquí nos interesa es que la versión del *Lai de l'oiselet* adquiere un tono completamente distinto, y plantea su interpretación en torno a la incapacidad de los villanos para vivir el amor y en torno a la incompatibilidad entre el amor y la avaricia. Aquí se trata de un villano inmensamente rico que compró el jardín que había pertenecido a un gentil caballero. De la misma forma que se apoderó de este símbolo del amor mediante el dinero, lo cual le situaba en una posición falsa ante este sentimiento, quiso apoderarse del pájaro para gozar de su canto en cautividad, lo cual es también, como sabemos, contrario a la esencia del amor. Después del episodio de los consejos, llega un final desconocido en sus fuentes:

(...) si s'en vola
et de tel eür s'en ala
qu'ainc puis el vergier ne revint:
Les fueilles cheïrent dou pint,
li vergiers failli et secha,
et la fontaine restancha (75).

Desaparece el ave y con ella la lozanía del jardín porque al fin y al cabo ambos eran símbolos del amor al que el villano, por su bajo origen, su codicia y su ignorancia, no podía acceder. Idéntica situación se plantea en una cantiga de amigo de Nuno Fernandez Torneol:

al principio, el amor correspondido se expresa mediante la armonía con la naturaleza

Levad', amigo que dormides as manhanas frias;
todalas aves do mundo d'amor dizian.

Al final, la ruptura es apenas sugerida por la inversión de estos símbolos:

Vós lhi tolhestes os ramus en que siian
e lhis secastes as fontes en que bevia (76).

Por fin, y como si pretendieran demostrar la universalidad de estos procedimientos, en la poesía castellana del renacimiento encontramos otras dos canciones que expresan esta misma relación. Primero, una joven abandonada censura así a su infiel enamorado:

Sola me dexastes
en aquel yermo:
¡Villano malo (...)! (77)

Otra, burlesca, no necesita explicación:

Pero Gonçalves,
tornóse vuestra huerta
cuernos alvares (78).

(75) Ed. cit., vv. 401-406.

(76) *Canción de mujer, cantiga de amigo*, nº 3.

(77) M. Frenk Alatorre, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, nº 673.

(78) *Ibid.*, nº 1993.

Vemos, pues, cómo los elementos del paisaje, y muy en particular los pájaros y la vegetación, se habían convertido en la edad media en elementos de un sistema simbólico al servicio de la expresión amorosa. La poesía culta y cortesana lo recogió indirectamente, en ciertos elementos fosilizados como el preludio primaveral trovadoresco, el uso social de las guirlandas de flores que las damas tejían o en la imagen del ruiseñor como mensajero del amor. Pero la complejidad del código expresivo originario hemos de seguirla en otros géneros, generalmente vinculados a niveles que hoy juzgaríamos como subliterarios y que sólo indirectamente emergen en las letras escritas. Aunque el tipo de poesía que mejor lo acogió, la canción de mujer, no ha llegado hasta nosotros en sus productos más genuinos, podemos reconstruirlo mediante el análisis comparativo de sus vestigios en distintas épocas y en las diferentes lenguas de la Rumania.

A la luz de estas consideraciones, queda más clara la petición del *fantino* a su *lixignolo* en la estrofa segunda: *torna al meo broylo*. El pájaro representa al enamorado que ha recuperado su libertad y se le pide, sencillamente, que vuelva junto al amante pero ¿por qué lo buscaba *in un buscheto*? ¿No es también el bosque el lugar del amor, lo mismo que el jardín? ¿Qué diferencia establecería el autor entre ambos?

En su estudio sobre la pastorela francesa y provenzal, M. Zink profundiza en una particularidad de ciertos textos que habrían sido ya estudiados por Gröber, luego por Jeanroy. La *pastourelle* propiamente dicha, como se sabe, cuenta la historia de la seducción de una pastora por un noble, y tiende a poner en primer plano las diferencias sociales que traslucen en diversos modos de entender el amor. André le Chapelain lo explicaba con toda claridad en el capítulo *De amore rusticorum*:

“Si te llegara a atraer el amor con una de esas mujeres, guárdate de alabarlas demasiado y, si hallaras el lugar oportuno, no te demores en tomar lo que desees y en poseerlas por la fuerza” (79).

Sin embargo, hay un curioso grupo de textos que cuentan el encuentro con una dama (no una pastora) que se queja de un matrimonio desdichado, y a la que, a veces, el caballero intenta consolar; en este caso, el encuentro se produce en un vergel (no en el bosque, o en un prado) y el desarrollo se ajusta en todo a las normas de la corte-sía. Zink subraya la diferencia entre el amor natural, instintivo, ajeno a los refinamientos de la cultura, cuyo lugar apropiado es el bosque o el prado, y cuyo género apropiado es la *pastourelle*, contra el amor cortés, producto de la civilización cortesana, que transcurriría en el jardín (80). ¿Puede esto explicar la segunda estrofa de nuestra *ballata*, la oposición entre el *buscheto* donde el pájaro vive en libertad y el *broylo* donde el *fantino* le ofrece vivir?

El problema es que para esta composición sobran interpretaciones, algunas capciosas y casi todas, a mi modo de ver, excesivamente ambiciosas. La tradición literaria algunos de cuyos aspectos hemos revisado esta mañana nos ratifica que el *lixignolo*, el *buscheto* y el *broylo* pertenecían a un sistema expresivo que giraba en torno al amor, y que esta *ballata* debe ser interpretada inequívocamente en clave

(79) Traducción de I. Creixell Vidal-Quadras, en *De amore. Tratado sobre el amor*, Barcelona, Quaderns Crema, 1985, p. 283.

(80) M. Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au moyen age*, Paris-Montreal, Bordas, 1972, pp. 86-87.

erótica pero ¿en qué forma? Si el *lixignolo* es lo mismo que en Boccaccio, indudablemente deberemos pensar que el *fantino* es una mujer, o algo peor que no voy a proponer. Pero el examen pormenorizado de estos elementos nos ha permitido notar también su ambigüedad y su extremada plasticidad, cómo se adaptan sin cambio a contenidos y situaciones distintas y cuán difícil resulta establecer una clave interpretativa unívoca para cada una de ellas. No seré yo, por tanto, quien traduzca la composición y dé el equivalente de cada uno de sus elementos y personajes. La función del crítico consiste, al fin y al cabo, en facilitar la comprensión de la obra, no en traducirla ni, mucho menos, sustituirla por un discurso plano, carente en absoluto de valor estético y discutible en términos de historia literaria.

Por otra parte, tampoco era esta mi intención. Las dificultades que ha planteado a los mejores romanistas son el resultado del desinterés de nuestra disciplina por la poesía popularizante desde que el problema de los orígenes dejó de ser prioritario, hace ya muchas décadas. Desde entonces, la investigación sobre lírica románica se centró en los géneros de vinculación trovadoresca, cayendo en el descrédito la problemática específica de esta corriente que, si bien resulta minoritaria, dejó algunos de sus productos entre los más granados de la época y, desde luego, entre los que mejor llegan a nuestra sensibilidad, aún postromántica. A su vez, la literatura italiana resulta un excelente banco de pruebas para ilustrar su importancia y su interés; ninguna otra de las líricas románicas recibió una impronta tan intensa de la tradición letrada del medioevo, ni fue tan afectada por la exigencia de selección y depuración en sus formas y sus temas. Por esto resulta doblemente significativa la pujanza y la calidad de la poesía emparentada con la canción de mujer. Su reconstrucción es aún, en gran medida, un desafío para el romanista.

LAS CIUDADES, LOS HOMBRES Y DIOS

MANUEL GIL ESTEVE

Universidad Complutense de Madrid

La reflexión que ha originado esta ponencia tiene su origen en el intento de lograr una visión del siglo XIII que quiere poner en relieve sus aspectos por así decirlos más dinámicos, aquellos que lo alejan de los estereotipos que en general se aplican a la Edad Media.

Las obras monumentales del siglo —especialmente la *Summa* de Tomás que es tal vez su símbolo más evidente—, nos han legado, en mi opinión, una imagen que en cierto modo todavía se vincula a la topicidad de la Alta Edad Media, sobre todo en la valoración de un hombre y de un mundo regidos por la casi exclusiva preocupación teológica. Ha sido con la intención de “romper una lanza” en favor de una visión que resaltara más ciertas formas de vida cotidiana, es decir que definiera más, dentro de lo posible, la realidad de su vida, por lo que he querido plantear el siglo XIII como pura generalidad. En mi opinión, sólo una aproximación general puede captar el sentido dinámico, los elementos de ruptura, las innovaciones que definen al XIII en cierto modo como el siglo “puente” entre la Edad Media y el Humanismo.

Naturalmente, pese a su carácter general, en la elaboración de estas reflexiones, he pensado sobre todo en el aspecto italiano dentro de la variedad cultural que toda Europa ofrece; los motivos para ello no han sido sólo de pura pertinencia temática sino que han respondido más bien a mi convicción de que especialmente en Italia adquieren mayor evidencia las contradicciones, profundas, creativas y precisamente dinámicas, que marcan la identidad de siglo “clave” para las evoluciones futuras que el *Duecento* sin lugar a dudas posee.

Creo que no se lograría explicar, sin una visión panorámica pero en cierto modo tenazmente centralizada en la península italiana, la convivencia —en el espacio de poquísimos años— de Cimabue con Giotto, de Jacopone con Dante, del estado todavía monolítico de Federico II con los complejos *Comuni*. Estas convivencias no nos asombran sólo por las fechas, sino por los radicales cambios que unas suponen respecto de las otras y que nos ponen frente a un mundo y un hombre del que es difícil encontrar el denominador común. El sustrato que permite tan sustanciales alternancias de inten-

ciones, contenidos y formas dibuja la globalidad de un siglo variado, activo, emprendedor y al mismo tiempo en cierto modo todavía prisionero de unos rígidos esquemas de vida y pensamiento, casi como si ninguna de las dos vertientes pudiera servirnos para definir su real significación.

La idea de no tratar monográficamente ninguno de los aspectos que, por su trascendencia posterior, más han sobresalido en el XIII se han basado en mí precisamente en la convicción de que ello supondría una especie de traición al siglo mismo, que como globalidad no parece reconocerse totalmente ni en la vertiente teológica, ni en la naciente mundanidad. El *Duecento*, tal vez más que otros períodos de la historia, se me ha presentado realmente entendible e interpretable sólo como pluralidad, ya que así nos han transmitido sus mensajes los hombres que lo poblaron, suspendidos entre su profunda, real y dominante preocupación por Dios y su sustancial descubrimiento de unas necesidades prácticas que iban a generar una estructura, no sólo cultural, del todo laica. Si pudiera usar una metáfora que sintetizara esta idea, la atracción que el siglo XIII encierra es la de haber conseguido, tras siglos de desequilibrio, la copresencia en una misma plaza de las suntuosas catedrales y de los palacios del *Podestà*.

Del mismo modo que ciudades y monasterios, literatura y teología, arte religioso y urbanística conviven siguiendo caminos paralelos, en favor de una fértil pluralidad de estímulos; el hombre que nos habla desde el *Duecento* se presenta con una especie de doble alma: la que le une todavía con fuerza al mundo oscurantista, místico, supersticioso y por lo tanto dependiente de los auténticos "siglos oscuros", y la que apunta a un endulzamiento general, especialmente estético, cuyas consecuencias van a determinar cambios radicales. Su logro más considerable, en mi opinión, está precisamente en su voluntad de compaginar y equilibrar, en lugar de dividir, estas dos almas, que no por nada iban a generar la magnificencia humanista.

En cierto modo, la presencia de estas dos almas, con su dualidad en los planteamientos y perspectivas, determina el carácter mismo de los productos culturales más famosos del siglo, sobre todo en ámbito italiano. La lírica cortés por ejemplo, el *Dolce Stil Novo*, comparten los espacios cronológicos con las obras de Tomás y Domingo, o con las graves disquisiciones de los doctores de París y Bolonia. Pero si las segundas —pese a su innegable modernidad y complejidad estructural— no dejan de ser todavía un devoto homenaje a la gigantesca presencia teológica, la primera supone algo nuevo y en buena parte revolucionario, tal vez el primer reflejo de la dualidad mencionada. Como nos recuerda Hauser (1):

"Ciò che contraddistingue la poesia cavalleresca nei confronti dell'Antichità e dell'Alto Medio Evo, è soprattutto il fatto che l'amore, per quanto spiritualizzato, non si eleva a principio filosofico (...) ma conserva il suo carattere sensuale ed erotico; e proprio in quanto tale opera la rinascita della personalità morale. Nuovo in questa poesia è il culto consapevole dell'amore (...) nuovo è l'intenerimento, la femminilizzazione dell'uomo..."

Esta sensualidad velada, o tal vez si se prefiere poco consciente aún, de la lírica cortesana, entronca —en mi opinión— con otras tendencias que le son afines, que en-

(1) Cfr. A. Hauser, *Storia Sociale dell'Arte*, Torino, Einaudi, 1964, vol. I, pp. 236-237 passim.

cierran su misma esencia renovadora, contrastante con la especulación fría y en cierto modo sólo teórica de la estructura filosófica. Esa "feminización" de las costumbres del hombre que Hauser mencionaba, supone un cambio del panorama cultural en su sentido más amplio, incluido el teológico, y su fuerza es comparable tal vez sólo a la del recién descubierto racionalismo. Ambas perspectivas, que van a confluir en la aparición de una nueva sociedad y cultura, son, para mí y pese a su aparente lejanía entre sí, indivisibles; por separado cada una supone una compacta alternativa a la cerrada obsesión teológica, pero en conjunto y fusionadas a través de sus diversos aspectos, son el camino que los hombres trazan para la búsqueda ante todo del equilibrio consigo mismo, y, tal vez por ello, razón y estética en el *Duecento* no se oponen sino que integran y en un primer momento se finalizan todavía a lo divino.

El hombre del siglo XIII todavía intenta reproducir en su entorno la grandeza y el poder de Dios, pero va perfilando en sus obras con cierta intensidad también el descubrimiento de su propia grandeza y ser, y la frontera que le separa del por otra parte muy próximo Humanismo es sólo, en mi opinión, la intensidad y coralidad de su fe.

La proyección inmediata de ésta en la tierra es, como ya se ha dicho, la Catedral y tal vez una reflexión sobre su evolución pueda acercarnos a ese sentido dual y dinámico que he querido resaltar. Hay que pensar que a principios del XIII sólo Constantinopla, Córdoba y Palermo eran ciudades que tenían una población de 100.000 habitantes y que con rigor podían ser consideradas capitales en cuanto centros de cultura y poder.

Pese a las reducidas dimensiones del resto de las ciudades —incluidas París y Florencia, que en breve iban a ser los nuevos centros de irradiación política y cultural—, en los comienzos del siglo todas ellas poseían una catedral que recortaba su mole por encima del resto de los edificios y demás áreas, incluidos los mercados y los palacios señoriales que, sin embargo, en poquísimos tiempos iban a adquirir un considerable valor. La planta de las catedrales, que evocaba la forma rectangular de las antiguas basílicas romanas, habría generado elementos ulteriores: tres naves longitudinales y una transversal (el "transetto" italiano) para que su imagen aérea —si se puede usar esta expresión— recalcará la forma de la cruz. Pero la sobriedad simbólica de la madera de la cruz evangélica, había ido enriqueciéndose, en esta proyección arquitectónica de elementos que ya nos hablan de un cedimiento estético, "sensual", muy afín y semejante a los de la África cortesana.

Por ejemplo, las vidrieras polícromas que empezaron a adornar sus muros, recreaban juegos de luz y color sobre el suelo y las paredes, en las que por otra parte empezaron a multiplicarse frescos y mosaicos. En Italia, donde el estilo gótico imperante en la vanguardista Francia fue introducido por los monjes cistercienses, las vidrieras polícromas adquirieron inmediatamente una doble funcionalidad. Por una parte, filtraban, en un país mediterráneo, el exceso de luz que hubiera restado sugestión y aislamiento a aquellas enormes "casas de Dios"; por otra, en la maestría de la transformación del cristal, se pudo verter la herencia de un arte deudor de los influjos griegos y orientales, de modo que cierta peculiaridad plástica habla, tal vez no de forma directa pero sí clara, de su reconocimiento en una tradición.

Por otra parte, el embellecimiento de la catedral no demuestra sólo la inquieta,

coral e intensa religiosidad medieval; refleja, para mí, también mucho su publicidad: al amparo de sus paredes se reunía la población entera, y también por ello debían marcarse y recalcarse diferencias con la vida que se desarrollaba fuera, casi como parafraseando la dicotomía entre el mundo espiritual y el mundo físico. Por ello su embellecimiento, cuando ni siquiera la magnífica Florencia podría haberse considerado ni remotamente bella, era necesario y justificado desde una doble perspectiva mundana y teológica: el hombre del siglo XIII fue descubriendo por contraste con la refinada hermosura de sus catedrales, la austera esencialidad de su casa y ciudades, y por otro lado, fue volcando precisamente como sentido homenaje a Dios, los primeros logros de su progresiva emancipación estética.

Naturalmente los mosaicos, los frescos, las miniaturas que reproducían escenas de los Testamentos o leyendas sobre la vida de los santos, no nacían sólo en clave estética; su valor didáctico, dirigido a la transmisión inmediata de un mensaje a los fieles analfabetos, es innegable. Sin embargo, la tenacidad con la que esos códigos de fe y esos ejemplos morales fueron transformándose en obras de arte refleja la necesidad de crear belleza, de rodear al hombre por un lujo refinado que le distancia definitivamente de la plana, granítica, religiosidad anterior. No por nada las criptas, bajo el altar mayor, fueron cargándose de elementos ornamentales cada vez más excesivos: en su interior se custodiaban las reliquias de los santos, que no tenían sólo un extraordinario y claro valor testimonial y sacral, sino que a menudo tenían un precio altísimo que sólo la generosidad de los fieles podía pagar. En el *Duecento* va adquiriendo sentido, aunque justificado por la fe, la preocupación por la relación calidad-precio y, más aún, empieza a quererse valorar, resaltar y diferenciar todo lo que tiene un coste especial.

Tanto cuando lo hacía la riqueza ornamental de su interior, y tal vez antes, las catedrales por otra parte marcaban su diferencia sobre todo en lo exterior. Las altas bóvedas internas sostenían, contra toda aparente ley de gravedad, la extraordinaria altura exterior que a base de agujas, pináculos, púas proyectaba la majestuosidad de la edificación hacia lo alto, creando el efecto óptico de delgado alargamiento que reproduce una flecha apuntando al cielo. Sin embargo, más que de madurez arquitectónica, las catedrales góticas con su finura, su esbelta tensión ascendente hacia una imaginaria línea directa con Dios, nos hablan sobre todo de su esencia filosófica y cultural y gracias a ella se oponen tan drásticamente a las altas, pero gruesas, toscas, amenazadoras torres de los palacios y las casas señoriales. En Florencia a finales del XII ya se podían contar más de 150 de éstas y su pesada rigidez dejaba vislumbrar su sustrato agresivo y unas necesidades vinculadas a la temporalidad y al pragmatismo que las transformaban, pese a su altura, en algo radicalmente distinto de la sutil elevación de las torres de las catedrales.

Lo que, en mi opinión, sostenía la extraordinaria altura de éstas, así como lo que daba un valor inmediato a toda su proyección, por así decirlo, "escénica", más que la habilidad de los grandes arquitectos, del Arnolfo di Lapo o del Fuccio, de los que Vasari nos habla (2), era el sustrato y el recurso a la coherencia de la doctrina de la fe. La catedral, dentro del contexto de la ciudad medieval, no puede dejar de recordarnos la especulación teórica, porque en cierto modo la traduce y reproduce

(2) G. Vasari, *Le Vite*, Roma, Editrice Italiana di Cultura, 1967, pp. 23 y ss.

muy fielmente. Al ponernos frente a ellas, no podemos no pensar, por ejemplo, en el *Itinerarium mentis in Deum* que Bonaventura había codificado; sus *ascensiones*, *illuminationes* o *speculationes*, que elevan el alma hasta la contemplación de Dios, se funden en una identidad mimética, que en cierto modo reproduce hasta los ritmos de esa elevación, con las obras de arquitectura religiosa. Ambas, en dos formas diversas de lenguaje, nos ofrecen un mismo código moral y comportamental cuya vinculación a la estructura mental del hombre de la época era sin lugar a dudas profunda. Si es cierto que la catedral era, y durante tiempo siguió siendo, el lugar más importante de la ciudad, debe ser cierto que los hombres que a ella se dirigían tenían la capacidad para decodificar —cuanto menos a nivel intuitivo— sus mensajes más profundos.

Sin embargo este hombre, en el siglo XIII, es ya receptivo de muchos otros códigos y de hecho, junto al embellecimiento de sus obras religiosas, se dedica intensamente al de las instituciones civiles, a la transformación por ejemplo de las escuelas urbanas en universidades. En éstas, los maestros y alumnos, remitiéndose a los modelos que les ofrecen las corporaciones ciudadanas, empiezan a exigir derechos y privilegios, quieren obtener un reconocimiento como auténticos profesionales que puedan tener en el ámbito de la sociedad civil y de la propia Iglesia una función, un “ufficio” doctrinal, moral, cultural. París y Bolonia son los núcleos de irradiación de estas ideas y la importancia que sus doctores adquieren en toda Europa demuestra lo acertado de su planteamiento. Junto a la ejemplaridad simbólica de la catedral, crece el poder y el valor del instituto universitario, abierto en las inferencias y sugerencias de la nueva cultura árabe, del aristotelismo, del racionalismo, de los instrumentos, dicho en otras palabras, que por no sentir como primordial la finalidad religiosa, iban a adaptarse perfectamente, y a favorecer, las finalidades laicas y mundanas de las nuevas instituciones políticas y civiles. Estas descubren que su embellecimiento antes que estético u ornamental, debe ser estructural, y otorgan a la capacidad intelectual y a la brillantez de las ideas el mismo valor que a los mosaicos o a los frescos.

De este modo, se cumple en el siglo XIII una fusión entre dos mundos diversos, y adquiere forma una vieja idea que Agustín, en su *De Civitate Dei*, ya se había planteado, la de la ciudad de Dios y del hombre, puestas una junto a la otra en la inmanencia del mundo:

“Queste due società si presentano dunque in questo mondo intrecciate e confusesi l’una con l’altra...” (3)

Tal vez por ello, por esta convivencia paralela de teología y laicismo, benedictinos y franciscanos intentaron transformarse en los mediadores entre el mundo antiguo y el nuevo, es decir entre el monasterio y la ciudad. Sus continuas peregrinaciones, su incesante éxodo desde los lugares de origen apuntaba, especialmente en el caso de los primeros, a conseguir una integración y una penetración en el mundo urbano, sobre todo universitario, en el que se estaba gestando realmente la evolución cultural del siglo. En las universidades, donde se daba la batalla intelectual para la coordinación entre razón y fe, la imagen del Dios total, hegemonizante, de la Edad Media, no había desaparecido del todo. La primera función de los frailes fue por ello más cultural

(3) Cfr. *Le Opere di Sant'Agostino*, a cura della Cattedra Agostiniana presso l'Agustinianum, Roma, Città Nuova Ed., 1965, vol. X, p. 316.

que estrictamente religiosa, ya que fueron ellos quienes cambiaron esa imagen estática, escleróticamente vinculada al pasado, que hubiera supuesto el declive definitivo del poder y del valor de la Iglesia. Hablando nuevamente por metáforas, fue el espíritu y la dialéctica de las universidades, impulsado por los religiosos benedictinos, el que respaldó el tránsito entre una visión de Dios, plana, totalitaria estática como la que tan bien nos legó Cimabue en sus Cristos o en sus *Crocefissi*, a una humanizada, enriquecida de elementos psicológicos, racionales, como la que por ejemplo en *La Scacciata dei Mercanti dal Tempio* nos dió Giotto. Ese tránsito supuso la adecuación de la Iglesia a los nuevos tiempos y demuestra la pertinencia e inteligencia de sus regidores: de forma inversamente proporcional a cuanto harán los *Comuni*, como veremos, la estructura eclesiástica se somete —aunque con los conocidos altibajos— también a una revisión que va a alterar tanto su exterioridad cuanto su interioridad.

Donde realmente desaparece, detrás de elementos puramente mercantiles y en cierto modo burgueses, todo resto de religiosidad aparente es en la fisonomía profunda que las ciudades, interna y externamente, van adquiriendo. El dinamismo económico del siglo tiene, como primera consecuencia, la adquisición de una conciencia de autonomía de los núcleos en los que éste se condensa. El reflejo más inmediato de este dinamismo es, naturalmente, la reforma monetaria que iba a suponer, para toda Europa pero especialmente para Italia, cambios radicales de orden muy variado. A principios del siglo XIII, el *Bisante* de oro de Constantinopla, que había sido la única moneda en uso prácticamente durante toda la Edad Media, empieza a competir con otras. No sólo con las muchas que los varios señores feudales habían creado para su propio uso y beneficio, sino con las que los nuevos Estados imponen para agilizar las operaciones de mercado. Francia, entre ellos, fue quien impuso tal vez los más severos castigos a quienes no aceptaron el uso homologante de la moneda de estado, y consiguió ordenar y encauzar un sistema monetario unitario que naturalmente fortaleció su unidad política. Federico II había hecho de su *augustale* de oro una moneda que circulaba con fuerza y cierta solidez en su reino, y que mantuvo inalterado su prestigio al menos hasta que en 1252, los florentinos crearon la que iba a ser la moneda más fuerte y cotizada de Europa: el florín. Su valor y el enorme éxito que apoyaron su entrada en los mercados, no dependieron sólo de la exquisitez de su forma; el florín mantuvo a rajatabla la exactitud de su peso (correspondiente a una libra de plata) y se respaldó en una estabilidad de valor que las dinastías banqueras de Florencia defendieron con habilidad y casi como exclusivo monopolio. Estas dinastías impusieron su moneda en toda Europa y lo hicieron básicamente prestando grandes cantidades de ellas a los reyes y señores de todo el continente. Los Peruzzi, una de las familias de la nueva aristocracia banquera, ordenaron definitivamente los cauces y la praxis para la circulación del florín, dándonos de paso la terminología bancaria que aún hoy usamos, ya que fueron registrando meticulosamente las cajas, créditos, deudas, haberes etc. de sus importantes clientes. En los mismos años, en otra ciudad marcadamente mercantil como era Venecia, se inventaba la “lettera di credito”, la actual “letra”, que intentó competir, y en cierto modo lo consiguió plenamente, con el cada vez mayor poder del sonante florín.

El poder de la nueva clase banquera no implicaba sólo, como es obvio, la superación del antiguo sistema feudal, básicamente agrícola y ganadero y por ello tal vez

acostumbrado más a los intercambios que a los verdaderos pagos, sino que supuso cambios socio-económicos que afectaron a toda la estructura social, incluida la feudal.

En un primer momento, desde 1106, año en que Florencia y Bolonia habían proclamado el derecho de sus ciudadanos a declararse libres, la mejoría de las condiciones de vida en los núcleos urbanos había ocasionado un progresivo despoblamiento de las tierras, lo que pareció poder llegar a tener graves consecuencias. En realidad, precisamente a raíz del nuevo poder banquero y mercantil que cambiaba rápidamente las costumbres y modos de vida ciudadanas, el campo se benefició muy pronto también. En el siglo XIII, se perfeccionaron los sistemas de producción agrícola, se fomentó por ejemplo el cultivo de la vid (ya que las ciudades y cortes demostraban una creciente demanda en el consumo de vino) y se multiplicaron los recursos ganaderos para poder ofrecer además de carne, la lana y la piel que los nuevos señores necesitaban para satisfacer las exigencias de la recién inventada moda del vestir.

Pronto la burguesía mercantil iba a descubrir que la posesión y el control del dinero implicaba ventajas no sólo comerciales, sino también políticas que podían a su vez mejor respaldar el progreso económico. Las clases sociales de la ciudad fueron, desde ese punto de vista, mucho más hábiles y dinámicas de lo que la aristocracia guerrera y feudal había sido. Crearon inmediatamente una especie de diplomacia que intentó mediar entre los dos eternos polos de la contienda medieval (en Imperio y el Papado o si se prefiere, de modo menos simplificado, el poder laico y el poder eclesiástico que se dividían en periodos alternos un poder que querían absoluto).

Pese a que formalmente los *Comuni* siempre reconocieron al Imperio como poder supremo y siempre supieron respetar las formas al respecto (por ejemplo encabezando sus documentos “en nombre del Emperador...”), en realidad su propia existencia se oponía diametralmente a los intereses de éste. Los *Comuni* significaron la pulverización de la península italiana en un sentido antitético al que la unidad del Estado imperial implicaba; por otra parte su carácter laico, mercantil y sobre todo independiente también desde el punto de vista cultural no podía ni aceptar ni integrar la omnipresencia del poder eclesiástico.

Lo ciudadanos “burgueses” empezaron una reforma externa e interna que se desarrolló sobre dos flancos: Por un lado, fomentó el saber y la cultura, usó de las ideas que los poetas ofrecían para relajar los modales y costumbres sociales, fortaleció el poder de las universidades y fue perfilando y respaldando el alejamiento del dogma místico. En otras palabras, fue liberándose del poder de la Iglesia allí donde era más fuerte privándola del monopolio intelectual que había sido sin duda el instrumento más útil en el proceso de sometimiento del hombre. Por otra parte, fue sustituyendo a los códigos feudales, a la obligación de pagar a los señores tasas y aranceles, una nueva ley que no reconocía el poder heredado y que iba construyendo las bases de la relación social sobre hechos y realidades cada vez más pragmáticos.

El *Comune* se hizo, en otras palabras, con la estructura profunda del Imperio y del Papado y revolucionó sus instrumentos de dominación; con su flamante poder monetario no se limitó a comprar la libertad de sus ciudadanos (a menudo valorada en monedas constantes) sino que supo transformar en una fuerza decisiva ese dinero que su clase dirigente poseía y del que sus adversarios carecían totalmente. Florencia una vez más entendió rápidamente lo que eso significaba a todos los niveles: cuando

Carlos d'Anjou fue enviado por el Papa a serenar las aguas enturbiadas por los feroces enfrentamientos en *güelfos* y *gibelinos* (es decir entre burgueses y burgueses), su supuesta invasión fue aceptada con toda la tranquilidad que la conciencia de independencia real daba a los banqueros. Carlos d'Anjou les debía 150.000 florines que no iba a poder devolver y esa era un arma de libertad extraordinaria que la ciudad supo usar en su propio beneficio y cuya moraleja no olvidó.

Pero el poder del dinero no sólo iba dejando los rastros de sus efectos sobre la macroestructura, cambiando la sustancia de las relaciones entre hombre y estado, sino que cambiaba el aspecto más inmediato y cotidiano del hombre mismo y de su habitat.

Mientras Francisco y sus "pobrecillos" se despojaban de sus ropas para vestir mas humilísimos hábitos, los *lanieri* veían crecer rápidamente la importancia de su corporación, de su Arte. Las togas y túnicas de la Edad Media, que eran informes sacos sólo raramente adornados por pieles sin curtir, se fueron sustituyendo por calzas de lana que además de calentar eran bellas y refinadas, a menudo realizadas en vivos colores, con rayas y rombos, como buena parte de la iconografía del momento nos demuestra. A raíz de ello, las túnicas fueron acortándose, y al mismo tiempo enriqueciéndose con capuchas y frunces; el volumen de sus mangas se amplió y sus bordes fueron refinándose con terminaciones y ribetes de seda, de piel o, en casos más especiales, de hilos de oro.

Naturalmente, las mujeres, fuertes, además de la recuperación que de ellas habían hecho los poetas, decidieron también reorganizar y cambiar su aspecto. Junto al uso de lana y seda para la elaboración de sus vestidos, crearon prendas para resaltar y embellecer las partes de su feminidad que más éxito cosechaban entre líricos y poetas. Empezó la fabricación de los guantes de seda y ante para proteger las blanquísimas manos; se impulsó el uso y diseño de los zapatos que debían hacer más digno y elegante el paso de "questa che ven per che ogn'om la miri" (4); se inventó el sombrero, consistente sobre todo en finísimos velos de seda cuya única finalidad era la de resaltar, escondiéndolos, "la blonda testa e 'l claro viso" (5). La esencialidad de estos primeros accesorios naturalmente fue impulsada por los mercantes hasta que adquirió niveles de complicación elitistas: los velos de seda, por ejemplo, fueron enriqueciéndose con joyas y alhajas y fueron marcando sutilmente las diferencias de clase de quienes los lucían. Las *Madonne* y los *gentilhomini* del *Duecento* inventaron la moda y le dieron el valor inmediato de instrumento de comunicación y riqueza que en el fondo nunca ha dejado de tener.

A través de la moda, sin embargo, penetró en el espíritu del siglo la fuerza de la exterioridad, cargada de un valor que hasta entonces sólo lo espiritual, lo interno, había tenido. En la conciencia del hombre del siglo XIII, muy pronto la importancia de esa exterioridad, en cierto modo artificial, iba a competir con la sustancialidad del mundo anímico; más aún, lo primero iba a transformarse en el medio de comunicación con lo segundo y —si quisiéramos llevar hasta sus consecuencias extremas ese

(4) G. Cavalcanti, *Rime*, en *Poeti del Dolce Stil Nuovo* a cura di M. Marti, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 177.

(5) J. Da Lentini, *Opere* en *Poeti del Dolce... cit.*, p. 201.

planteamiento— iba a dar paso a la lenta sustitución de la ética por la estética. Así Cavalcanti puede afirmar:

“Voi, che per li occhi mi passate al core
e destate la mia mente che dormía...” (6)

El hombre del siglo XIII, sin embargo, no buscaba sólo el embellecimiento de sí mismo sino transportar el sentido de su progresivo bienestar a su entorno general. Las ciudades adquirieron en el siglo las fisionomías que posteriormente las iban a caracterizar y que demuestran una vez más una irrefrenable tendencia hacia lo bello. Siena iba armonizando la intensidad de sus rojos edificios; Génova se llenaba de mármoles blancos y negros tal vez más afines a su espíritu maniqueo: Venecia fijaba definitivamente el encanto de sus fachadas doradas en recuerdo de su ascendencia oriental, y Florencia se dotaba de personalidad al defender la variedad de su austera magnificencia. El refinamiento de la arquitectura de la ciudad, el crecimiento de su planta urbana iba por otra parte muy ligado al rápido crecimiento de su población que traería problemas de otra índole. A mediados del siglo XIII Florencia tenía 90.000 habitantes, de los que 25.000 eran hombres “adultos” comprendidos entre los 15 y los 60 años, 1.500 eran banqueros, 65 caballeros nobles y más de 1.500 forasteros en tránsito constante por motivos básicamente comerciales. En la ciudad había 110 iglesias, 200 tiendas sólo por lo que respecta al comercio del Arte Della Lana y entre éstas y los demás comercios se empleaban directa o indirectamente más de 30.000 personas; había además 600 notarías y un centenar entre médicos y cirujanos (7).

Junto a los evidentes cambios urbanísticos que una situación de crecimiento rapidísimo imponía a las ciudades, éstas debían además preocuparse de cubrir todos los servicios y las funciones que hasta aquel momento habían cubierto los monasterios —los núcleos en torno a los que se había desarrollado toda la vida medieval— y que eran por ejemplo de orden médico e higiénico.

Bonvesin della Riva, en su obra sobre *La marabille della città di Milano*, nos cuenta como en la ciudad, en 1288, podían contarse casi 200.000 habitantes —si se incluían los de las áreas dependientes— y cómo éstos organizaban sus necesidades primarias:

“Nella città, inclusi i sobborghi, vi sono dieci ospedali per i malati, tutti forniti di auiti economici sufficienti. Il più importante è l'ospedale del Brolo, fondato nel 1145 da Goffredo de Bosero. Ci sono più di 500 posti letto per i poveri e tutti ricevono il cibo gratuitamente. In più c'è il posto per 350 neonati, tutti curati da altrettante balie e se c'è bisogno dicure speciali, il Comune s'incarica di pagare chirighi speciali (...) Ci sono anche le case del Second'Ordine degli Umiliati, che sono più di 220 e nelle quali una grande quantità di persone, dedicate alla vita religiosa, vivono e lavorano procurandosi la sussistenza con le loro stesse mani...” (8).

(6) G. Cavalcanti, *Rime en Poeti del Dolce... cit.*, p. 181.

(7) Para estos datos, como para todos los otros referentes a la ciudad en la E. M. Cfr. L. Mumford, *The City in History*, London, Pelican Books, 1966, especialmente cap. X (pp. 324 y ss.) y XI (pp. 362 y ss.).

(8) B. da la Riva en *Opere Volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di G. Contini, Roma, Editori Riuniti, 1951, p. 117.

Como se ve, junto a la pervivencia de ejemplos de vida comunitaria y monástica, los *Comuni* no olvidaban el cuidado de las franjas sociales menos favorecidas, con ello intentaban recrear un espíritu de vida cristiana que en el fondo no había sido abandonado y que, más aún, era la estructura original en la que las nuevas ciudades se habían inspirado. El monasterio y sobre todo su organización, sirvieron como elementos básicos para la ciudad medieval ya que opusieron la resistencia de su significado esencial al poder del señor. La necesidad de la vida en común, la cooperación voluntaria, las obligaciones contractuales y las deudas recíprocas lograron vencer la ciega obediencia que derivaba de la coerción feudal, y eran todos elementos heredados de los modos de vida que habían madurado en los monasterios. En el siglo XIII, las nuevas estructuras podían reconocerse superpuestas, pero sin haber borrado del todo las antiguas, y dando forma a un arquetipo de ciudad medieval sobre el que podemos imaginar sus características generales. Estamos pensando, por ejemplo, en el que Lorenzetti di Ambroggio nos ofrece de Siena, aceptado por muchos como uno de los más logrados arquetipos gráficos de la ciudad del Duecento. En él, los palacios y las casas aparecen apiladas en torno a las altas torres, defendidas por los muros de protección que separan la ciudad nueva de la antigua ciudadela. Las calles aparecen estrechas y retorcidas y cabría tal vez preguntarse si esto se debe a la voluntad de proteger a los ciudadanos del frío y del viento, del excesivo calor causado por el sol o —como otros sugieren— de los rectos trazados de las flechas que en las frecuentes escaramuzas callejeras solían causar muchas víctimas.

Al pensar en los arquetipos de la ciudad del XIII, no debe ni puede generalizarse su tendencia hacia el embellecimiento, ni la presencia junto a símbolos religiosos de los nuevos signos de poder laico e intelectual. Las ciudades que más drásticamente vivieron el espíritu mercantil, tardaron mucho en incorporar elementos que permitieran la convivencia dentro de un mismo espacio de dos tendencias diversas de la cultura del momento: ciudades como Brujas o Lübeck nunca pudieron hacer alarde de ser centros intelectuales, mientras que otras como precisamente Venecia o Florencia se transformaron en las artífices de los cambios sustanciales.

Sin embargo, en líneas generales, sí puede afirmarse que a lo largo de todo el siglo XIII comercio y religión buscaron la fórmula para proteger formas de convivencia orgánica, que por ejemplo originó que los comerciantes copiaran a las instituciones religiosas en la estructuración de sus organizaciones mercantiles. La famosa Ansa, por ejemplo, que quiere decir “unión” y que regularizó el control y el monopolio de la navegación mercantil en el Mar del Norte en el Báltico y en los cinco grandes ríos navegables que desembocan en estos mares, se transformó en un Estado dentro del Estado, copiando sustancialmente la estructura jerárquica de la Iglesia. Del mismo modo, una de las más importantes funciones de los Caballeros Templarios fue la de servir como agentes aduaneros y banqueros.

En el fondo —y la idea no es mía, sino sugerida por historiadores en cierto modo “objetivos” (9)— la propia estabilización de las actividades mercantiles sobre bases capitalistas, tiene su origen en ciertas teorías teológicas. La doctrina del Tesoro de la

(9) Cfr. por ejemplo, AA.VV., *Nuova Questioni di Storia Medievale*, Milano, Feltrinelli, 1961 y especialmente G. Luzzato, *Periodi e Caratteri dell'economia medievale* (pp. 623-658).

Salvación, fomentada por la escolástica, anticipa la teoría del capitalismo en favor del ahorro y la especulación con vistas a futuras ganancias.

Pese a la fama que damos a la Inquisición, las represiones sangrientas de los heréticos, y la intransigencia de ciertas posturas adoptadas por los papas del periodo, hay sin embargo que observar que los avances del siglo apuntaban sobre todo a una mejoría sustancial y significativa de la vida en general. Por primera vez, por ejemplo, la mayoría de los habitantes de las ciudades eran considerados hombres libres: exceptuando grupos especiales, como el de los Judíos, habitante de una ciudad y ciudadano eran sinónimos. El control ejercido desde lo externo se sustituyó por uno interno, que más que reprimir originó formas de auto-reglamentación y auto-disciplina. Los poderes, las asociaciones y corporaciones se disolvían entre sí en función de la mejoría de una estructura más amplia, definible sólo con el término que por otra parte tenía, Comune. Nunca, según notan los historiadores, desde la época de las grandes dinastías de Egipto se había dado tal unidad de finalidades y de sustrato religioso bajo tan gran variedad de intereses locales y de proyectos específicos. Nunca, por otra parte, la sociedad había adquirido una movilidad y un dinamismo internos tan rápidos y reales: la presencia de un hombre libre garantizaba la ruptura de la rígida segregación en clase, y su poder empresarial protegía las posibilidades para cada uno de alcanzar sustanciales mejorías.

No sorprende, por tanto, encontrar señales de la tendencia a un bien generalizado en las obras cumbre del siglo; Tomás nos habla en su *Summa* de la tendencia del hombre al bien y de su sustancial capacidad en la creación de tejidos de convivencia:

“E per questo appartengono alla legge naturale quei precetti che si riferiscono ad una inclinazione di questo genere, e gli insegnano ad evitare l'ignoranza, a non offendere gli altri con cui si deve vivere, ed altri precetti di questo tipo...” (10).

Una vez más, la teología recoge y al mismo tiempo impulsa realidades del mundo en el que se desarrolla su mensaje. Cabría preguntarse, tras esta visión panorámica en el fondo superficial y breve, cuál es la radical innovación o si se prefiere la característica propia y exclusiva que el siglo XIII nos ofrece, al menos desde la alejada perspectiva que hoy podemos darle.

Era mi intención dibujar realmente, a base de ejemplos a menudo incoherentes, una “selva oscura”, que pusiera en relieve las contrastantes peculiaridades de un mundo en el que se van fundiendo los componentes esenciales que hasta aquel momento han vivido una rígida y jerarquizada separación. La necesidad de Dante de ordenar el pasado y de valorar su significado, de volver a códigos críticos que permitan reconocer el bien y el mal, probablemente es el fruto lógico de la extrema superposición de tendencias que su siglo ofreció; su ordenamiento, sin embargo, lejos de la rigidez dogmática, integra ya de lleno un elemento racional y una voluntad intelectual que protege de los excesos y que da sentido y valor precisamente críticos a las posturas que se adoptan. Dante, tal vez muy a pesar suyo, es un fruto innegable de la variedad de su siglo, pero en el fondo nos ofrece una solución que implica una vuelta al esquematis-

(10) Tomás, *Summa Theologiae*, I-II, 94, 2 (también en volumen a parte bajo el título: *Etica e Politica*, Torino, Marietti, 1930).

mo y a la unilateralidad que sus tiempos parecen rechazar cuando no en la teoría sí al menos en la práctica.

Por eso, en mi opinión que si hay que buscar una característica que nos defina o nos sintetice la sustancia del siglo XIII no podemos no necesitar el recurso a la yuxtaposición. Dios, el hombre, la ciudad dejan de ser conceptos subordinables y adquieren una dimensión que por una parte les autonomiza y por otra les integra en un contexto cuya gran novedad es el carácter tímidamente antropocéntrico.

Por ello, he preferido pensar que ha herencia fundamental que el siglo nos ha dejado, más que la *Summa*, más que la *Comedia*, más que las laboriosas traducciones de Aristóteles o más que los magníficos frescos, es precisamente la que sus antiguas ciudades todavía en cierto modo conservan. La posibilidad de un hombre que cree y vive un equilibrio práctico entre su preocupación trascendente y su inmanencia, que embellece su entorno tal vez para hacerlo más semejante a Dios y que sobre todo asume la contradicción dialéctica como la base fundamental para su convivencia civil.

Es cierto, sin embargo, que como conclusión de este largo excursus a través de diversos aspectos de la cultura medieval, se debería valorar más de cerca el significado estricto de su formalidad, que tiene una importancia semejante a la de sus contenidos. El hombre del XIII que busca nuevos equilibrios, refleja en las obras de su pensamiento una necesidad de orden que, en cierto modo, testimonia sin titubeos, su inseguridad. El Duecento es el siglo de las *Summae*, de los *Specula*, de las *Imagines Mundi*, de las *Flores Sententiarum*, de las exhaustivas compilaciones sobre el mundo de los animales (los *Bestiari*) y los minerales (los *Lapidari*).

Vincenzo de Beauvais, que muere en 1264, concibe su *Speculum* como algo “natural, doctrinal e histórico” e impone a las intenciones de la obra un carácter unitario, orgánico y enciclopédico que en cierto modo es el patrón con el que debemos medir y entender la ambición del saber. Frente a la multiplicidad caótica que el mundo ofrece, el hombre genera la necesidad de catalogación, de ordenación y de recopilación de todos los datos que le rodean. A pesar de ello mantiene —y por eso en nuestra opinión el carácter totalitario de estas obras— una voluntad de integración y equilibrio. Se producen verdaderas “sumas” entendidas como la agregación progresiva de varios elementos.

Deberíamos tal vez preguntarnos, desde una concepción semejante, cuál fue la verdadera función asignada en el XIII al arte, a la poesía a la literatura, cuya capacidad descriptiva y catalogadora era evidentemente inferior al de la de la filosofía o la pura especulación. En mi opinión, esta función coincide una vez más con esa idea de búsqueda del equilibrio que en todos los demás campos se iba actuando; arte y poesía de hecho se transforman en “hermanas” de la teología, comparten con ella la función pedagógica que ofrece un camino de elevación hacia Dios, es decir buscan las fórmulas para la adquisición de la Verdad. Lo bello artístico y literario es sólo una apariencia por primera vez estéticamente cuidada que esconde lo verdadero, que debe necesariamente aparecer aunque sea a través de un largo proceso alegórico. Así en el Duecento el *símbolo* es un signo que se carga de verdad sin cambiar su propio aspecto (la cruz es el símbolo de la redención); la *alegoría* es un sobresentido encerrado dentro de una aparente narración poética (así Dante se pierde en su selva oscura); la *figura* es un hecho histórico que contiene en sí a otro futuro y lo explica y lo

completa (el sacrificio de Abraham es la “figura” del sacrificio de Cristo). Todos estos expedientes artísticos son los recursos técnicos e ideológicos por los que se rescata el arte en general para hacerle superar una función puramente ornamental.

Por ello, matizando en cierto modo todo lo dicho anteriormente, pero reconociendo su sustancia, la reconquista estética del siglo no olvida una proyección de contenidos que la justifique. Una vez más se intenta crear un equilibrio que, gracias a la pensada, elaborada y atenta atención a la forma, salve e integre el significado amplio de los contenidos. El arte, de algo externo y artificioso y de algo puramente mundano, pasa a integrar la interioridad cultural y una vez más no se opone, sino que respalda la realidad moral del hombre. En ese sentido, la *Commedia* es en efecto el fruto más maduro de una evolución que duró un siglo y, en una valoración inmediata y global, nos pone frente a un hombre cuyo lento, tortuoso, difícil camino hacia la verdad ha sabido reconocer la multiplicidad de lo real, ha sabido experimentar la variedad de los elementos que componen su mundo externo e interno. En mi opinión, este descubrimiento consciente de la multiplicidad y la convicción de poder alcanzar lo verdadero a través de procesos dialécticos es el punto de mayor madurez del siglo XIII y lo que le hace un siglo cuya cercanía de hecho a planteamientos mucho más afines con nuestra realidad actual es innegable.



LA MODALIDAD COMO CLAVE DEL *CANTICO DI FRATE SOLE*

CARLOS LOPEZ CORTEZO

Universidad Complutense de Madrid

Si tuviera que dar mi opinión sobre el *Cantico di Frate Sole*, creo que utilizaría sólo dos palabras: enrevesadamente transparente.

De hecho se trata de un texto que se entrega con generosidad al lector y, sin embargo, se resiste tenazmente al filólogo.

He de confesar que este comportamiento suyo es, precisamente, el que me ha seducido y, en consecuencia, es el único responsable de que me tengan Vds. que soportar en esta ocasión.

Abundando un poco más en este temperamento un tanto caprichoso del *Cantico*, debo señalar que a pesar de las múltiples y diversas interpretaciones que de él se han hecho, a veces opuestas entre sí, y a pesar de la que yo voy a hacer aquí hoy, sigue disfrutando de una magnífica salud. No puedo decir lo mismo de muchas de sus lecturas.

A cualquiera que esté al corriente de la polémica que el texto despertó, en especial después de la publicación del libro de Luigi Foscolo Benedetto, *Il Cantico di Frate Sole* (1), no puede dejar de llamarle la atención la seguridad, la pasmosa seguridad —diría yo— con la que algunos estudiosos presentan o describen el *Cantico* en sus manuales de literatura italiana, como el todavía interesante bajo tantos aspectos *Compendio di Storia della Letteratura Italiana* de N. Sapegno (2) o el ya superado en mi época de estudiante, hace ya demasiados años, *Storia della Letteratura Italiana* de A. Momigliano (3). De hecho en ninguno de los dos se hace la más mínima alusión a la problemática del texto, ofreciendo al ingenuo lector una visión de su contenido que no se corresponde con su compleja realidad ni con las batallas críticas que ha provocado. Así, Sapegno dice:

“Il poeta invita tutte le creature —il sole, la luna, il vento; l'aria nuvolosa e se-

(1) Sansoni, Firenze, 1941.

(2) La Nuova Italia, Firenze, 1961.

(3) Casa Editrice G. Principato, Milano-Messina, 1959.

rena, l'acqua, il fuoco, la terra; i buoni che perdonano le offese e soffrono pazienti ogni tribolazione, e infine la nostra Sorella Morte— a innalzare un inno di lode a Dio" (4)

Y Momigliano, en la misma línea, afirma:

"È questo una specie di prosa ritmica (...) in cui tutto il creato —il sole, la luna, le stelle, il vento, le nuvole, il sereno, l'acqua, il fuoco, la terra, i buoni e la morte— loda la potenza e la bontà di Dio" (5)

Tampoco podrá dejar de asombrarse el impenitente estudioso si consulta la introducción o presentación del *Cantico* de G. Contini en *Poeti del '200*, en la que después de hacer una síntesis crítica de las distintas interpretaciones, concluye, sin aportar el más mínimo argumento en su defensa, que "siamo dunque nel complesso ricondotti, dopo tanta giostra di sottigliezza ed erudizione combattuta dai più dialettici ingegni della filologia italiana, al tradizionale *per* causale", es decir, a "l'interpretazione vulgata della lettera, di lodi rese al Signore per i suoi doni e benefici" (6).

Yo quisiera hoy, desde aquí, dedicar mis palabras, como humilde desagravio de la ironía continiana, a todos esos "dialettici ingegni della filologia italiana" —incluyendo en ellos a mi admirado prof. Contini— que dedicaron su saber y bienhacer filológico a una tarea tan noble. Son precisamente ellos los que despertaron mi rebeldía ante el escepticismo continiano. He de confesar que soy un lector virginal, nada deformado por mi profesión, pero en cuanto filólogo tengo la mala costumbre de lanzarme a la *mêlée*, a riesgo de salir malparado.

Diga lo que diga el ilustre crítico, el problema no está zanjado y continúa, malévolamente, surgiendo en las aulas. Realmente no logran convencernos ni los argumentos a favor de la unidad del *Cantico* ni aquellos opuestos; ni los que defienden el valor causal de los martilleantes *per*, ni aquellos que apuestan por un valor agente, etc. etc. Cualquiera de estas opciones nos da la impresión de que está intentando vestir al santo desnudando a otro. Son como parches en un tejido que a lo mejor no los necesita.

No hace mucho, en un artículo sobre el Canto XXVI del Infierno, advertía que la finalidad del trabajo era hacer una lectura que, por principio, intentaba ceñirse a lo que Dante "quiso decir" ("dijo") y no únicamente a lo que "dice" (7). Esta afirmación produjo una cierta alarma en algunos de mis compañeros, como si de ella pudiera derivarse una especie de libre interpretación. Un "dice", sin duda, al menos aparentemente, parece mucho más real y objetivo que un "quiso decir".

Me van a permitir, al respecto, que les cuente dos breves historietas o situaciones a primera vista un tanto inocentes, pero que desearía que Vds. tuvieran presente a lo largo de esta ponencia. Por supuesto no son novedosas ni son fruto de mi ingenio: todos o muchos de nosotros las hemos leído no recuerdo en qué obras.

(4) Sapegno, N., *op. cit.*, p. 53.

(5) Momigliano, A., *op. cit.*, p. 9.

(6) Contini, G., *Poeti del '200*, en *La Letteratura Italiana. Storia e testi*, Ricciardi, Napoli, pp. 31 y 30.

(7) López Cortezo, C., *El Canto XXVI del Infierno a la luz del Convivio*, "Filología Moderna", 77 (1985), p. 111.

La primera se refiere a un hombre que entrando en el comedor de un hotel, se dirige al empleado de turno y, con la autoridad que le confiere el hecho de ser cliente, le dice: “¡Aquí hace un frío de muerte!”. Lógicamente, el interpelado, que comparte la situación, decodifica perfectamente el mensaje y, como es un buen profesional y sabe que el cliente siempre tiene razón, actúa en consecuencia.

Sin embargo, para nosotros que estamos aquí, las palabras de este desconocido personaje, no nos resultan tan claras. En efecto, supongamos que al entrar en el comedor, éste, el hombre en cuestión, descubre que todas las ventanas están abiertas a pesar de que es un crudo día de invierno. En este caso, sin duda, lo que querrá comunicar al empleado —aunque realmente no lo haya manifestado así— es que las cierre y desde luego su intención no será la de convencerle simplemente de que hace frío. Pero si cambiamos las circunstancias y la escena se desarrollase en pleno agosto y las ventanas estuvieran cerradas, con esas palabras, con esas mismas palabras, querría decir, con toda la razón y la ironía del mundo, que allí hace mucho calor y que abra las ventanas.

La segunda historieta es la de un matrimonio enojado. El marido se dirige a su hijo y le dice: “Dile a tu madre que tenemos hambre”. Si tenemos en cuenta que en el momento en que profiere estas palabras están los tres juntos, no es difícil comprender que el buen señor lo que está haciendo, ejerciendo su autoridad, es dirigirse a su esposa y pedirle que haga la comida, la cena o lo que sea. Y así lo entenderá ella.

En el primer caso, una simple exclamación, susceptible de ser interpretada por nosotros como una constatación, se transforma en una exhortación a que se haga una determinada acción que, según el contexto, puede ser una o la contraria. En el segundo, además de esta misma performatividad, cabría señalar un destinatario implícito auténtico y otro explícito al que, en realidad, se dirigen las palabras, sí, pero no la comunicación.

Como habrán podido observar, lo que estoy haciendo es desviar su atención de los *per* hacia otro tipo de problemática. Esto es ¿nos encontramos en realidad ante un cántico de alabanza al Creador? ¿A quién se dirige San Francisco?

Sin embargo, no ha llegado todavía el momento de contestar a estas preguntas. Por el contrario, si Vds. me lo permiten —y dado que en este caso se trata de una exigencia del guión— voy a hacer un breve e incompleto recorrido crítico sobre las más importantes interpretaciones de nuestro *Cantico* que, por razones de tiempo y porque Vds. las conocen tanto como yo, voy a reducir a tres: la del valor agente de los *per* de Luigi Foscolo Benedetto, la tradicional del valor causal, aceptada por Contini y la del valor espacial de Pagliaro.

El primero de ellos, como es sabido, defiende en su agotadísima obra *Il Cantico di Frate Sole* la unidad de éste frente a la tradicional tesis de que las *lasse* del perdón y de la muerte son un añadido posterior del Santo. Por otro lado, basándose especialmente en la formación francesa de su autor y en una hipotética influencia de los Salmos, interpreta los *per* como preposiciones agentes:

“La nostra convinzione che il Cantico costituisca, come tutte le cose artisticamente e psicologicamente vive, un unico insieme e ch'esso si risolva essenzialmente in un invito alle creature a lodare il Signore è soprattutto fondata (...) nel senso che diamo alla formola onde sono come suggellate le singole *lasse* e che ritorna ben sette volte in quella breve poesia: *laudato si', mi Signore, per*. Quel

per è secondo noi l'equivalente di un nostro *da*, di un *ab* latino. (...) Lette come noi le leggiamo, le parole del Cantico vengono a combaciare con tutta esattezza con quelle bibliche di cui sono l'eco. Ché il *Cantico di Frate Sole* è, anche, come meglio vedremo, la rielaborazione, sia pur francescana, del *Cantico dei tre fanciulli nella fornace* e del Salmo 148, *Laudate Dominum de caelis*. Nei testi biblici che lo hanno ispirato è aperto, inequivocabile, l'invito agli esseri tutti perché benedicano il Signore" (8).

Contra esta interpretación, se alzan con fuerza las objeciones de Pagliaro y de Contini. El primero señala la imposibilidad de que el *cum* de *Laudato sie, mi Signore, cum tucte le tue creature* (v. 5) pueda tener valor agente. Por otro lado, al comentario de Foscolo Benedetto a los versos finales (vv. 32-33)

"Il *laudate e benedicete* del versetto di chiusa viene a ripetere, attivamente la stessa idea espressa prima in forma passiva col *laudato sie per*"

opone la naturaleza humana del auditorio a quien se dirige el Santo, argumentando que "l'idea del servire *cum umilitate*, soprattutto quella del ringraziare, postulano un ambito umano".

Por último recalca la imposibilidad de defender el valor *agente* de *per* y al mismo tiempo la unidad del *Cantico* ya que tal significado "ripugna alle lasse del perdono e della morte" (9).

G. Contini, en su introducción al texto, en *Poeti del '200*, afirma: "Osta alla lettura di agente, oltre al *per* d'altra natura al meno nelle lasse finali e al tipo pure salmistico *Laudate Dominum in ...* strumentale-causale, principalmente la circostanza che non s'intenderebbe un rovesciamento passivo della costruzione (per *Ti lodi la luna* ovvero *Lodalo, o Luna*)" (10).

Respecto al valor causal de los *per*, defendido por Contini, que vuelve a la tradición una vez rechazadas las otras interpretaciones, Pagliaro opone unos argumentos que se nos antojan débiles, rechazando este valor en todo el *Cantico*, excepción hecha de las *lasse* del perdón y de la muerte, que serían un añadido posterior. Estos argumentos son los siguientes:

- 1) En ellas —las otras *lasse*— no aparece el beneficio que representan para el hombre las criaturas, esto es, el motivo de su agradecimiento, al contrario que en las del perdón y de la muerte, "dove si rende necessaria la motivazione teologica della morte" (11).
- 2) El *cum* de *Laudato sie, mi Signore, cum tucte le tue creature*, no puede ser causal.
- 3) "Contro il significato di *per* come causale, cioè come *propter*, deve valere pure la circostanza che *per* fuori dalla formula iniziale di ogni lassa, dove ricorre, ha sempre valore strumentale: v. 8 *et allumini noi per loi*, v. 15

(8) Foscolo Benedetto, L., *op. cit.*, pp. 35 y 41.

(9) Pagliaro, A., *Saggi di critica semantica*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, 1961, pp. 208-210.

(10) Contini, G., *op. cit.*, p. 30.

(11) Pagliaro, A., *op. cit.*, p. 213.

per lo quale a le tue creature dai sustentamento; v. 19 per lo quale ennallumini la nocte” (12).

A algunas de estas objeciones haremos referencia más adelante, pero ahora quisiéramos añadir por nuestra cuenta que Contini no explica la contradicción que supone el *Laudato si, mi Signore*, ... a continuación de *et nullu homo ène dignu te mentovare*. Por otro lado, al no poder *cum* ser causal, *lo frate Sole* quedaría excluido de las demás criaturas. Es decir, si *cum* equivale a *così come*, como el crítico defiende, el sol sería alabado junto con su Creador, pero no Este a causa del sol.

De todos es conocida la postura de Pagliaro que, partiendo del carácter litúrgico del *Cantico*, remite éste al ámbito de la tradición lingüística cristiana:

“Il significato di *per* può essere inteso solo in dipendenza da quello che è stato, secondo noi, il modello della formula del Santo: la formula dell'introduzione della lode degli Angeli nel Prefazio della Messa: *per Christum Dominum nostrum. Per quem maiestatem tuam laudant Angeli, adorant dominationes, tremunt potestates*”.

En definitiva, el *δα* con genitivo de las fórmulas griegas, con un significado local, espacial. La alabanza debe llegar al Creador *a través* de sus criaturas, es decir, matiza Pagliaro, “la lode rivolta alle sue creature è lode del Signore” (13).

Realmente no es difícil oponer a su teoría, uno de los argumentos que él utiliza contra el *per* causal: “Contro il significato di *per* come causale [y contra el significado de *per* como espacial, añadimos nosotros] deve valere pure la circostanza che *per* fuori della formula iniziale di ogni lassa, dove ricorre, ha sempre valore strumentale” (14).

Pero es que, además, no queda absolutamente clara la transición del *cum* (*Laudato si, mi Signore, cum tucte le tue creature*) al *per*, ni tampoco el hecho de que el sol esté introducido con el mismo *cum* y no por un *per* como las otras criaturas, por mucho que el crítico lo intenta con auténticos abigarramientos conceptuales, referidos siempre a un ámbito justificativo semántico, pero no sintáctico:

“La preposizione comitativa (*cum*) pone il creato nel suo complesso come un riflesso concreto della grandezza divina e mette innanzi il tema del Cantico, le creature, lasciando però il Creatore al centro della lode: io loderò te, o Signore, e al tempo stesso le tue creature. Immediatamente dopo si denuncia esplicitamente che l'oggetto diretto della lode sono le creature: *spetialmente messor lo frate Sole, lo qual è iorno...*, però la lode della creature si associa, anzi si intreccia, sempre con quella del Signore che l'ha creata ed è in essa operante (...) Iniziata così l'enumerazione delle creature, dopo che è stato chiaramente indicato che la lode di ciascuna si associa alla lode di Dio, oggetto principale ed unico di ogni lode, il Santo procede nella sua esaltazione della natura rimanendo nello stesso atteggiamento di umiltà di fronte al Signore: a ciò lo aiuta la formula con *per*, che quasi fa delle creature, una tappa della lode rivolta al Signore” (15).

(12) Pagliaro, A., *op. cit.*, p. 214.

(13) Pagliaro, A., *op. cit.*, pp. 215-219.

(14) Pagliaro, A., *op. cit.*, p. 214.

(15) Pagliaro, A., *op. cit.*, p. 220.

Respecto a los versos iniciales del *Cantico*, Pagliaro, al hacer su lectura, pasa por alto una serie de elementos que están implícitos y explícitos en el texto, sin cuya consideración, no es posible dar cuenta del mismo. Así cuando dice:

“Il primo versetto è pieno dell’esaltazione del Signore nel riconoscimento che tutte le lodi a lui si confanno, anche se l’uomo nella sua umiltà non è nemmeno degno di fare il nome divino. Da questa dichiarazione si passa alla proposizione del tema: *laudato sie, mi Signore, cum tucte le tue creature...*” (16).

Obsérvese, en primer lugar, la contradicción que supone reconocer que el hombre no es digno de nombrar a Dios y pasar a continuación, sin más, a nombrarlo. Y, en segundo lugar, que el crítico omite la presencia en el texto del adverbio *solo* en *Ad te solo, Altissimo, se konfano*, que no puede considerarse gratuito, si tenemos en cuenta que es el único elemento que distingue conceptualmente este verso del anterior:

“Altissimu, onnipotente, bon Signore,
tue so’ le laude, la gloria e l’honore et onne benedictione”

Es decir, el adverbio *solo* posee la función de excluir a todos los demás seres de la alabanza, la gloria, etc., algo que, por el contrario, el Santo, va a hacer a continuación, si aceptamos la lectura que del *Cantico* hace Pagliaro.

Por último, no podemos estar de acuerdo con éste, cuando afirma, al criticar la interpretación causal de los *per*, que San Francisco no hace referencia a la utilidad que poseen las criaturas para el hombre:

“In esse [las criaturas] non si ha un’enunciazione del beneficio che rappresentano per l’uomo e a motivo del quale il Signore deve essere ringraziato, ma si ha una caratterizzazione, per dir così, visiva di ciascuna creatura, un elogio che non si indugia sulle qualità utilitarie delle cose, bensì sui tratti avvertiti come costitutivi dall’intuizione poetica: la bellezza e lo splendore del sole, la chiarezza della luna e delle stelle, l’umiltà e castità dell’acqua, la bellezza e giocondità del fuoco, i fiori, i frutti, le erbe della terra. Se l’utilità delle cose viene richiamata, è solo perché essa pure costituisce un tratto caratteristico individuante: il sole e il fuoco sono pure luce per gli uomini, le variazioni atmosferiche fecondano la terra che alimenta la vita, l’acqua è utile (...) Ma non è, questa dell’utilità la nota che ha maggior rilievo” (17)

Sin duda, tendríamos que darle la razón si en el *Cantico* la exposición fuera de este modo, pero no es así. Como Vds. pueden comprobar por el texto, el Santo es muy preciso al respecto y en todos los casos cita primero la utilidad y después, sólo después, las otras cualidades. Justo al contrario de lo que hace Pagliaro. A esto habría que añadir que es precisamente en esta utilidad donde el Santo explicita la intervención divina, resaltando mediante los *per* el carácter instrumental de las criaturas:

- *et allumini noi per lui.* (v. 7)
- *per lo quale a le tue creature dà sustentamento.* (v. 14)
- *per lo quale ennallumini la nocte.* (v. 18)

(16) Pagliaro, A., *op. cit.*, p. 220.

(17) Pagliaro, A., *op. cit.*, p. 213.

Es curiosa esta tendencia a rechazar, en el *Cantico*, la presencia de la utilidad de las criaturas, como si su mera mención restase valor poético al texto. De hecho así lo expresa Pagliaro con un cierto énfasis:

“Mentre della morte si ha una qualifica di ordine razionale e negativa (...) la qualifica delle creature è visiva, intuitiva, disinteressata; insomma, qui si esprime una viva forza poetica penetrata di misticismo, lì un elemento dottrinale, razionale, che si spiega in atteggiamento di poesia” (18).

Realmente estamos de acuerdo en que las referencias al perdón, a la enfermedad y a la muerte son más doctrinales, más racionales. Pero esto es de sentido común, dado que explicar lo que de positivo tiene la muerte es algo que exige muchos más razonamientos persuasivos que explicar lo que de positivo tiene el sol, el agua, etc. y, viceversa, esto mismo vale para justificar la escasa argumentación sobre la utilidad de los elementos naturales. Al fin y al cabo, los fieles, el pueblo llano, la conoce y la conoce porque la ha experimentado. Sin duda también ha experimentado el dolor, la enfermedad y la muerte, pero no así sus beneficios, dado que éstos se remiten a una vida sobrenatural, futura, y no a la natural a la que ha hecho referencia en las *lasse* anteriores. Rechazar la unidad del *Cantico* en este sentido, es rechazar que para San Francisco, la obra del Creador comprende tanto la vida natural cuanto la sobrenatural. Si Dios ha creado el sol para que los hombres tengan luz y la tierra para alimentarlos con sus frutos, no menos cierto es que ha creado la enfermedad y la muerte para que puedan alcanzar la gloria en otro mundo que está más allá de éste.

Pero llegados a este punto, quisiera responder a las dos preguntas que nos hicimos anteriormente: ¿nos encontramos ante un auténtico cántico de alabanza al Creador? ¿es realmente Este, el Creador, su destinatario?

Creo que estarán de acuerdo conmigo si afirmo que este privilegiar la utilidad de las criaturas parece avalar más un destinatario humano que divino. De hecho este último no necesitaría estas explicaciones, dirigidas más al auditorio que al propio Creador. Los versos finales, al menos éstos, son claros al respecto:

“Laudate e benedicite mi’ Signore et rengriate
e serviateli cum grande humilitate”.

Consideren Vds. el carácter modal de esta conclusión, *cum grande humilitate*, en la que está implícito un “como yo acabo de hacerlo, como yo os acabo de enseñar”. Algo muy parecido al origen del *Pater Noster*, según nos lo cuenta el evangelista San Mateo. Como es sabido, Cristo, antes de formular la oración, advierte a sus seguidores: “Vosotros, pues, habéis de orar así...”. Esto es, la oración no se dirige realmente al Padre, sino al auditorio: más que una plegaria, es una metaplegaria.

No hace falta ser un especialista en la materia, para afirmar que la intención de Jesús no es enseñar una oración cualquiera, sino una que añada algo nuevo a las ya existentes. Un nuevo modo de orar que implique un cambio ideológico, cambio que en este caso se centra en “perdonanos nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores”, hasta el extremo que el único comentario que hace a continuación es el siguiente: “Porque si perdonareis a los hombres sus ofensas, os

(18) Pagliaro, A., *op. cit.*, p. 213.

perdonará también a vosotros vuestro Padre celestial: mas si no perdonareis a los hombres sus ofensas, tampoco vuestro Padre os perdonará las vuestras" (19).

A nadie se le escapa que la auténtica novedad hay que referirla al tradicional *ojo por ojo, diente por diente*. Algo que nada tiene que ver con el Padre, sino con el auditorio. Cristo, mediante esta oración explícitamente dirigida al Padre, implícitamente se está dirigiendo a sus fieles, persiguiendo un cambio en su conducta. Les está diciendo: "Nuestro Padre está en los cielos. Santificad su nombre. Su reino ha de venir. Haced su voluntad. El os dará el pan de cada día y El os perdonará vuestras deudas si vosotros perdonáis a vuestros deudores. No caigáis en la tentación. Apartaos del mal."

Algo muy semejante es lo que acontece con el *Cantico*, que puede ser considerado como un "alter Pater Noster" de aquel "alter Christus" que fue Francisco de Asís.

Y aquí se hace necesario contextualizar, aunque sea mínimamente, el texto.

No hemos podido consultar el famoso y polémico libro de Foscolo Benedetto que el propio autor considera, en 1953, "esaurito e introvabile", pero sí algunas de sus páginas, escogidas por él mismo, para incluirlas en su *Uomini e tempi. Pagine varie di critica e storia*, debido a que le parecen "dal punto di vista storico, di un interesse particolare" (20). Pero quizá, para nosotros, su novedad estriba en el título que Foscolo Benedetto da a este capítulo: *Perché fu composto il Cantico di Frate Sole*. De hecho la intencionalidad nos parece esencial, clave, para una recta o, mejor dicho, correcta lectura del texto.

Desde las primeras líneas el crítico nos sitúa en esta perspectiva, desviándose, aunque no la descarta, de la tradicional visión del *Cantico* como un arrebató místico o un desahogo espiritual después de una noche de continuo e intenso sufrimiento. Vds. me perdonarán si cito textualmente, una vez más, algunas de estas consideraciones:

"Il *Cantico di Frate Sole* non è soltanto una preghiera individuale. E l'inno che San Francesco ideò per il proprio Ordine. Per spiegarne pienamente la genesi bisogna aggiungere alle meditazioni dell'asceta e alle sofferenze dell'uomo anche gli entusiasmi dell'apostolo (...) Ogni fratello doveva essere un predicatore, un nunzio della buona novella. Un *predicatore colle opere* innanzi tutto, ma anche se nulla lo impediva, colla parola (...) Sfugge ai compagni la vera portata di quel progetto. Non vedono con quanta naturalezza, per quali ragioni umane, un programma simile potesse sgorgare dalla situazione stessa in cui allora era il Santo. Non passa loro per la mente che il *Cantico* possa essere stato composto proprio in funzione di quel programma (...) Comporre un inno che divenisse come il simbolo dell'idea francescana e fosse cantato tra le folle, su tutte le piazze, per tutte le vie del mondo, dovunque giungevano i nuovi militi da lui lanciati alla conquista delle anime, fare di quei militi da lui lanciati alla conquista delle anime, fare di quei militi dei veri proprii giullari di Dio, *non era né un capriccio di artista né un sogno di malato. Era tornare al primo spirito del movimento francescano*" (21).

(19) San Mateo 6, 9-15.

(20) Ricciardi, Milano-Napoli, 1953, pp. 51-62.

(21) Foscolo Benedetto, L., *Uomini e tempi, op. cit.*, pp. 51-53.

Ahora bien, ¿por qué esa necesidad de volver al primer espíritu del movimiento? Como observa U. Cosmo, “La storia ha esiti che gli uomini non possono prevedere e tanto meno prevenire. Con quella missione in Francia che a Francesco era stata tanto a cuore, i Frati minori avevano conquistato la Sorbona; ma la dottrina universitaria veniva a sua volta conquistando il Francescanesimo e la fraternità dei giullari del Signore si avviava a diventare un Ordine ecclesiastico” (22).

Si no hemos interpretado mal las palabras de Foscolo Benedetto, nos encontramos no ante una simple composición de alabanza al Creador, ni tampoco ante el desahogo místico de un enfermo, sino —y aquí nos apartamos del crítico— ante un texto que poseía una intencionalidad —no en vano, San Francisco quiso dictarlo y así lo hizo— cuyo destinatario no era Dios, sino sus frailes y los fieles. Dicho de otro modo, lo que el Santo perseguía no era alabar a Dios, sino enseñar a alabar a Dios. Es el *modo* de hacerlo lo que básicamente le interesa. A una nueva manera de vivir el cristianismo, correspondía también una nueva manera de orar, reflejo a su vez de una nueva manera de *ver* al Creador.

Es cierto —como Vds. sin duda estarán pensando— que el *Cantico*, lo mismo que el *Pater Noster*, comienza dirigiéndose a Dios (*Altissimo, onnipotente, bon Signore ...*), pero no lo es menos que concluye haciéndolo a los fieles (*Laudate e benedicete mi Signore et rengratiate/ e serviateli cum grande humilitate*).

Quisiera resaltar aquí, rogándoles que consideren este inciso como otro argumento a favor de la unidad del texto, la simetría existente entre el comienzo y el final de la composición. Me refiero al superlativo sintético *altissimu* y al superlativo analítico del final *grande humilitate*. Esta relación no sólo se da a nivel morfológico —se trata de dos superlativos— sino también a nivel semántico. De hecho —como Vds. saben— *alto* se dice, prescindiendo de su significado figurado, de algo que se eleva verticalmente del suelo, mientras que *humilitate*, además de la virtud que todos conocemos, deriva de *humilis* (de *humus*, tierra) y significa poco elevado de la tierra. Realmente, mediante esta simetría, por otro lado tan típicamente medieval, se manifiesta la inmensa distancia que separa al hombre de Dios.

Pero volviendo al problema del cambio, aparentemente brusco, de destinatario, no creo descubrirles nada nuevo si observo que en un texto pueden darse dos tipos de destinatario: uno directo y explícito, que es a quien se dirige la interpelación y otro previsto e implícito, que es la audiencia. Pero puede suceder que estos papeles se inviertan, como es el caso de la segunda historieta que les conté al principio —la del padre, el hijo y la madre—.

A lo que les estoy llevando malévolamente —si es que Vds. se dejan— es a hacer una lectura del *Cantico* en la que su destinatario directo y deseado, en lugar del explícito *mi Signore* sea la implícita y prevista audiencia, algo muy semejante a lo que ya hemos hecho con el *Pater Noster*. Esto es:

(22) Cosmo, U., *Frate Pacifico rex versuum*, “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, XXXVIII, pp. 78-79.

“El Señor es altísimo, omnipotente y bueno.
Suyas son las alabanzas, la gloria, etc.
Alabad y bendecid a nuestro Señor y dadle
gracias y servidle con gran humildad”

De este modo quedaría restablecida la coherencia y la cohesión del texto. Pero esta operación sería arbitraria si en el mismo texto no encontrásemos, de algún modo, elementos que nos permitiesen vislumbrar que esta audiencia, a la que hemos aludido, existe en la realidad y estaba prevista por el Santo.

Estos elementos, de hecho, existen y se hallan tanto en las *lasse* dedicadas a los elementos naturales, cuanto en las del perdón y la muerte. Habría que tener en cuenta, en primer lugar, en contra de la opinión de Pagliaro, las referencias a la utilidad de las criaturas, especialmente en aquellas zonas del *Cantico* en que está presente el pronombre personal de primera plural, mediante el cual implica a la audiencia en los beneficios:

- “et allumini *noi* per lui.
- “per lo quale a le *tue* creature dà sustentamento.
- “la quale è *multo utile*.
- “per lo quale *enn*allumini la nocte.
- “la quale *ne* sustenta et governa.

Todos estos elementos poseen una función evidente: la de provocar el agradecimiento de los fieles a su Creador (el *rengratiate* del final), utilizando argumentos de tipo pragmático que, por otro lado, se nos antojan innecesarios o fuera de lugar en un texto no funcional, en un cántico de exaltación mística. De hecho, si los suprimimos, el texto no pierde nada, o, mejor dicho, sí pierde, pierde en parte su funcionalidad, entendiendo ésta en el sentido que le hemos dado. Como ven Vds., estamos precisamente dando la vuelta a la argumentación de Pagliaro.

Leamos, ahora, el texto prescindiendo de estos elementos utilitarios:

“Laudato sie, mi Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo qual'è iorno
et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significazione.

Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo.

Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua,
la quale è humile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra madre terra,
la quale produce diversi fructi con coloriti flori et herba.”

Los otros elementos a los que he aludido, se encuentran en las *lasse* del perdón y

de la muerte y los consideramos como de transición, esto es, como aquellos que progresivamente van explicitando el auténtico destinatario del *Cantico*. Me refiero a los dos *beati* de los vv. 25.y 30 y al *guai* del v. 39:

- “*Beati quelli ke ‘l sosterrano in pace,
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.*”
- “*beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntàti,
ka la morte secunda no ‘l farrà male.*”
- “*Guai a cquelli ke morrano ne le peccata mortali;*”

Exclamaciones o advertencias que se resisten, a mi parecer, a ser disociadas de la consideración de advertencias no dirigidas al Creador, sino a la audiencia, a ese pueblo fiel, a esa comunidad de los fieles de los versos finales, a quien se exhorta a la alabanza:

“*Laudate e benedicete mi’ Signore et rengriate
e serviateli cum grande humilitate.*”

Como Vds. habrán observado, seguramente con una cierta desilusión, después de esta ya larga disertación que tan duramente está poniendo a prueba su paciencia, aún no hemos llegado a abordar lo que tradicionalmente la crítica ha considerado “il nocciolo della questione”, es decir, el valor de los *per*. Y debo confesar que siento un cierto temor a que este posponer el asunto pueda ser interpretador como un reservar para el final lo más importante, algo así como el desenlace de un embrollo dramático. Y no es ésa mi intención. Trato simplemente de hacer justicia —filológica, claro está— a las dificultades del texto, a su apasionante problemática que supera, sin duda, la que nos plantean sus enigmáticas y redundantes preposiciones. Pero a esta consideración habría que añadir el hecho de que su valor, como veremos, está estrechamente vinculado a otros factores sintácticos y semánticos, estableciéndose entre éstos y aquéllas una relación de dependencia que nos obliga a una jerarquización de los problemas.

Anteriormente hemos aludido a la contradicción —aparente contradicción— que se establece entre los versos 4 y 5:

- “*Et nullu homo ène dignu te mentovare.*”
- “*Laudato sie, mi’ Signore, ...*”

De hecho, si el Santo acaba de afirmar que el hombre no es digno de mencionar a Dios ¿cómo, a continuación, en el verso siguiente y en todos los restantes le nombra?

Evidentemente no logra convencernos el argumento de que se trata de una declaración retórica de humildad, que en nada se contradice con lo que va a decir después.

Llegados a este punto del análisis, creo interesante introducir el concepto de *competencia textual* entendiendo ésta como aquella que hace capaz al lector de un texto —o cualquier receptor— de recibir como coherente un texto que en principio no se manifiesta como tal o, lo que es lo mismo, la capacidad de captar la coherencia de los textos independientemente de su forma lingüística, como muy bien señala Jorge Lozano (23), quien continúa —y me van a permitir que cite textualmente—: “Dentro

(23) Lozano, J. y otros, *Análisis del discurso*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 19-20.

de estas consideraciones podemos incluir las máximas que el sociólogo Sacks (1972) proponía a los oyentes para interpretar oraciones, que pudieran ser incoherentes o no coherentes. Una de las máximas de Sacks dice así: 'si la primera de las oraciones puede ser oída (interpretada) como la causa de la segunda, oigámosla de ese modo'. Para ilustrarla sugería el comienzo de una historia infantil: /El niño lloraba. La mamá le alzó/. Advierte Sacks que, *espontáneamente* consideramos a la mamá como su mamá y suponemos que ha alzado al niño *porque* lloraba, aunque en ningún modo esa relación sea formulada" (24).

Es evidente que nuestra competencia textual debería llevarnos a interpretar estos versos como no contradictorios, esto es, a decodificarlos como lo hicieron sus receptores contemporáneos, a no ser que admitiéramos la posibilidad de que su autor se contradijera en ellos. Pero no menos evidente es que la diacronía nos obliga a acudir a nuestra competencia filológica, mucho menos espontánea que la otra y, desde luego, bastante más trabajosa. Nuestra tarea es pues la de restablecer su coherencia y, por suerte, ello puede hacerse, como vamos a ver, sin salirnos del texto ni forzarlo, sino tan sólo teniendo en cuenta sus posibilidades sintácticas y semánticas.

Si consideramos el verso 3 ("Ad te solo, Altissimo, se konfano,"), veremos que está relacionado con el verso anterior y con el siguiente. Con este último mediante la conjunción *et* y con el primero mediante el verbo *se konfano* referido a *le laude, la gloria e l'honore* etc. Sin embargo, en este caso, no se trata de una simple reiteración, sino que el autor añade un elemento (explícito) excluyente, el adverbio *solo*. Y respecto a la conjunción *et* debemos señalar que, lejos de ser un elemento más o menos de relleno, se trata, por el contrario, de un factor clave para la decodificación o interpretación del *Cantico*. No creo aportar nada nuevo si recuerdo aquí el carácter polivalente de la conjunción *et*, no sólo en la Edad Media, sino incluso en nuestros días. Baste citar ejemplos como "Ha studiato molto ed è stato promosso", donde desempeña una función consecutiva, o como "Ha detto che sarebbe venuto e non è venuto", donde posee un marcado valor adversativo. Creemos que es este último, precisamente, el caso de nuestro *et*:

"et nullu homo ène dignu te mentovare."

que debería leerse como si dijera:

"*ma* nullu homo ène dignu te mentovare."

De este modo se restablece la coherencia entre el verso anterior y éste, coherencia que brilla por su ausencia si atribuimos a *et* una simple coordinación copulativa entre dos aserciones que no pueden ser relacionadas semánticamente. Esto es, lo que el Santo quiere decir —y de hecho dice— es que aunque es consciente de que las alabanzas tan sólo, en justicia, corresponden a Dios, sin embargo, dada la especial limitación del ser humano, no lo va a hacer o al menos, como vamos a ver, no lo va a hacer como es habitual.

A este valor adversativo de *et* habría que añadir, para una adecuada interpretación de estos primeros versos, una corrección a la tradicional lectura del verso 4, co-

(24) Lozano, J. y otros, *op. cit.*, p. 20.

mo “ningún hombre es digno de mencionarte”, algo totalmente incoherente, como ya hemos dicho, dado que el Santo menciona a Dios a lo largo de todo el *Cantico*.

G. Contini anota al respecto que *mentovare* “è il francese *mentevair* (o *mentoir*), provenzale *mentaure*”, añadiendo que “il sintagma *dignu te mentovare*, tipo frequente nel latino del Santo (“*digni nominare te*” ecc.), risponde all’uso biblico (“*cuius non sum dignus calceamenta portare*”) (25).

Estamos de acuerdo con Contini en lo que respecta al origen francés del término. No así en lo que se refiere a su relación con “*digni nominare te*” de los escritos latinos del Santo. Cabría preguntarse, si así fuere, por qué éste no utiliza, en el *Cantico*, el “volgare” *nomenare*, mucho más frecuente en los textos del Duecento y mucho más parecido al *nominare* latino, dándose el caso, además, que no ofrecía problemas métricos puesto que tiene el mismo número de sílabas y el mismo acento. Es muy posible que la elección por parte del autor se deba a que *mentovare* o *mentevair* en francés antiguo, aun significando también “nombrar” o “mencionar”, cubría un área semántica mucho más amplia que la del latino *nominare* o el “volgare” *nomenare*. De hecho, *mentevair*, según Greimas, deriva del latín vulgar *mentehabere*, “tener en la mente” y significaba, además de “mencionar”, “trazar de nuevo”, “trazar los contornos o perfil de una figura”, “representar”, “recordar” (26).

Hubiera sido interesante, incluso necesario, seguir la pista al término en otros textos del Duecento. Yo no he podido hacerlo, pero sí lo he encontrado en Jacopone, que utiliza tanto *nomenare*, con su significado habitual, como *mentuvare*, que aparece sólo una vez y precisamente en este contexto:

“Or vedete ‘l vil piacire, quigno prezo ci ha lassato:
un fetor estermenato, ch’è vergogna a *mentuvare*.” (27)

Como pueden observar, aquí podría significar tanto “nombrar, mencionar” cuanto “describir” o “recordar”. Por todos estos motivos me inclino a pensar que nos hallamos, no ante una oscilación *nomenare-mentovare*, sino ante palabras de alcance semántico desigual, aunque, a veces, puedan coincidir y poseer un mismo significado.

Así mismo, consideramos necesario matizar el significado de *dignu*, en este caso más próximo a “capaz” que a “merecedor”, posibilidad que es recogida por S. Battaglia (28).

Todas estas observaciones nos conducen a una lectura distinta de la que hasta ahora se ha hecho. Ya no se trata de “y ningún hombre es digno de mencionarte”, derivado de *digni nominare te* según Contini, sino de “pero ningún hombre es capaz de abarcarte en su mente”, o incluso “de describirte”, corrección que nos remite al *Eclesiástico* (II,1) y no al *Salmo* 148 citado por Foscolo Benedetto:

“No son capaces los Santos del Señor
de contar todas sus maravillas ...
(...)”

(25) Contini, G., *op. cit.*, p. 33 (nota 4).

(26) Greimas, A., *Dictionnaire de l'ancien français*, Larousse, Paris, 1968.

(27) Jacopone da Todi, *Laudi*, 5, 22.

(28) *Grande Dizionario della Lingua Italiana*.

¿Quién le ha visto para que pueda describirle?
¿Quién puede engrandecerle tal como es? (29)

Texto en que precisamente se considera la gloria de Dios en la naturaleza, esto es, en el sol, la luna, las estrellas, etc., por este orden. Pero volviendo a nuestro *Cantico* hemos de convenir que lo que San Francisco pretende es justificar, mediante estos versos iniciales, lo que a continuación va a hacer. En el primer verso establece, reconoce la distancia entre el Creador y sus criaturas, su omnipotencia y su bondad. En el segundo, que a esas cualidades corresponden las alabanzas, la gloria, etc. En el tercero insiste en que éstas tan sólo se adaptan a Dios. Pero esta insistencia se realiza en función del verso siguiente, introducido por la conjunción *et* con valor adversativo: “yo soy consciente de que a Ti sólo se adaptan, de que Tú solo eres merecedor de esas alabanzas, pero nosotros, los hombres, no somos capaces de abarcarte en nuestra mente”. Después de la situación planteada, el receptor —nosotros también— está esperando el desenlace y éste se resuelve en una relación consecutiva entre el verso 4 y 5, una relación implícita no expresada verbalmente; algo semejante a lo que vimos cuando hablábamos de las máximas de Sacks, algo que ya Fornaciari tenía muy presente en 1881, cuando decía “nella costruzione coordinata, come nella subordinata, vien fatto non raramente di omettere le congiunzioni o altre parole facenti ufficio di legamento, massime tra i membri d’un periodo o fra i periodi stessi, bastando in molti casi la material successione di un concetto all’altro, a far chiara la relazione che esso ha col precedente” (30). El mismo Fornaciari cita como ejemplo, entre otros, este texto de Leopardi, en el cual aparecen entre paréntesis los elementos elididos:

“Gran rimedio della maldicenza ... è il tempo. (quindi) Se il mondo biasima qualche nostro istituto o andamento, buono o cattivo, a noi non bisogna altro che perseverare. (poichè) Passato poco tempo, la materia divenendo trita, i maledici l’abbandonano, per cercare delle più recenti.”.

Por lo tanto, si queremos completar la paráfrasis anterior, deberíamos leer el texto aproximadamente así: “Altísimo, omnipotente, buen Señor. Tuyas son las alabanzas, la gloria, el honor y toda bendición. A ti, Altísimo, sólo se adaptan, pero ningún hombre puede abarcarte en su mente (o describirte tal cual eres), en consecuencia, alabado seas, mi Señor, por medio de todas tus criaturas (por medio de tu obra)”.

Hasta aquí, dirán Vds. en el mejor de los casos, todo iría bien si no fuera porque de este modo sigue existiendo el problema del *cum*. De hecho acabamos de darle un valor instrumental sin considerar que luego no va a seguir utilizándolo. Esto es ¿por qué en las *lasse* sucesivas no dice “Laudato si’, mi’ Signore, *cum* sora luna e le stelle, etc.? Y si los *per* poseen un valor instrumental, como de hecho, como veremos, poseen ¿por qué en este verso usa *cum* y no *per*? ¿cuál es la causa de este cambio de preposición, si tenemos en cuenta que ambas preposiciones poseen el mismo valor? Como ven Vds. nos estamos, por fin, aproximando al desenlace.

Es cierto que *cum* y *per* poseen el mismo valor instrumental, pero no menos lo es que *cum*, en este caso, posee también un valor modal. De hecho, como muy bien

(29) *Biblia de Jerusalén*, Desclee de Brouwer, Bilbao, 1985, pp. 1014-1016.

(30) Fornaciari, R., *Sintassi italiana*, Sansoni, Firenze, 1974, pp. 427-429.

observa Tekavčić “lo strumento con cui si esegue un’azione può essere concepito come modo in cui si esegue l’azione, e viceversa” (31). Consideren, al respecto, ejemplos como:

— “Come l’hai inchiodato? — L’ho inchiodato col martello.”

O éste de Petrarca, por poner uno literario:

— “Talor m’arresto, e pur nel primo sasso
disegno co la mente il suo bel viso.” (32)

El primero es susceptible, para resaltar la modalidad, de transformarse en:

— “L’ho inchiodato/inchiodandolo/col martello.”

En el segundo, el instrumento *co la mente* puede ser sustituido por un adverbio de modo:

— “... disegno *mentalmente* il suo bel viso.”

La misma operación puede realizarse en el caso del verso que nos ocupa:

“Laudato sie, mi’ Signore, /laudandoti o essendo laudato/ cum tucte le tue creature.”

evidenciándose que también haciéndolo de este modo, es decir, mediante las criaturas, se alaba a Dios.

Realmente esta doble posibilidad que ofrece *cum* es la única explicación —o al menos la única que yo he encontrado— al cambio de preposición. Y también la que nos separa irremediamente de la interpretación de Pagliaro, porque, es un hecho que *cum* no puede asumir al valor espacial que éste da a los *per*.

En resumen, se asocia el modo, sin prescindir de la instrumentalidad, a la globalidad de las criaturas. Una vez establecido el modo y el instrumento o medio de la alabanza, esto es, *cum tucte le tue creature* —téngase también en cuenta el posesivo, “mediante todas tus criaturas”— una vez satisfechas las expectativas del receptor, despertadas por el verso anterior, el autor se limita a enumerarlas una por una, señalando su utilidad y sus cualidades, utilizando tan sólo el instrumental *per* (“vitalissimo ai tempi del Santo”, como bien observa Pagliaro (33)). dado que la modalidad, expresada anteriormente respecto a la globalidad, ya no es necesaria en su desglose.

Y cuando hablamos de medio o de instrumento no lo hacemos en un sentido material, sino espiritual, si se me permite utilizar este término. No podemos, por tanto, aceptar las objeciones que Pagliaro opone a esta lectura: “Le creature non possono valere come strumento, mezzo materiale alla lode (como sono la tromba e il timpano nell’invito del Salmista: *Laudate eum in sono tubae*)” (34). Al respecto cabe señalar que tampoco en el ejemplo que hemos citado de Petrarca, la mente puede ser instrumento *material* para que el poeta trace en la piedra “il bel viso” de Laura.

En nuestro caso, lo que el Santo propone, lo que entonces proponía a su audien-

(31) *Grammatica storica dell’italiano*, Il Mulino, Bologna, 1972, vol. II, p. 120.

(32) Petrarca, F., *Il Canzonieri*, B.U.R., Milano, 1954, 129.29.

(33) Pagliaro, A., *op. cit.*, p. 218.

(34) Pagliaro, A., *op. cit.*, p. 211 (en nota).

cia —y no sólo proponía, sino que defendía— es que el hombre utilice la obra de Dios como intermediaria, al igual que Este, Dios, la utiliza como instrumento o medio para ayudar al hombre, tanto en su vida natural como sobrenatural. Si Dios nos ilumina por medio del sol o nos alimenta por medio de la tierra o los otros elementos naturales ¿por qué no ver en estos mismos elementos, que son un signo de Dios, que son un reflejo de su Creador, un medio para alabarle? Dios no está al alcance de nuestra mente, pero sí lo está su obra que es signo suyo. Admirándola, amándola, alabándola, alabamos a su propio Creador. En este sentido hay que entender, y de hecho entendemos, la instrumentalidad en cuestión.

He aquí la innovación que el Santo propone en su *Cantico*, como Cristo en el *Pater Noster* proponía el perdón a los deudores. Innovación que necesariamente exigía una justificación en cuanto que podía ser tachada de panteísmo en una época especialmente sensible a la herejía.

Quisiera, para terminar, volver a considerar el problema ya aludido, del auténtico destinatario del *Cantico*. Es evidente que, además de los argumentos que he expuesto, el concepto de modalidad que acabamos de ver nos conduce a un destinatario que no es el que se manifiesta en los primeros versos, sino en los dos finales:

“Laudate e benedicete mi’ Signore et rengriate
e serviateli cum grande humilitate.”

Al indudable valor modal de *cum grande humilitate* corresponde aquel otro *cum tucte le tue creature*. San Francisco, realmente, no está orando, sino enseñando a orar de una determinada manera, intención que se manifiesta también en los redundantes *Laudato si’, mi’ Signore ...* Me parece pertinente, al respecto, la siguiente observación de Fornaciari: “Il congiuntivo è di sua natura un tempo dipendente e complementare, e perciò il suo vero luogo è nelle proposizioni subordinate (...) Qui notiamo che, anche quando si usa come assoluto, considerandolo bene, lascia sottintendere una proposizione principale, da cui si potrebbe far dipendere. Il congiuntivo come imperativo suppone una frase simile a questa: voglio che. Nelle preghiere, negli augurii, nei desiderii ciò si fa chiaro dalle particelle *che, così*, le quali formano, come a dire, l’adentellato d’altre proposizioni sottintese. *Che tu sia benedetto*, cioè, *lo voglio, io desidero, io prego*” (35).

A esto habría que añadir lo que observa Schmitt Jensen en su conocida monografía *Subjonctif et hypotaxe en Italien*, esto es, que este tipo de construcciones expresan una orden indirecta, una voluntad o un deseo con la intención de que sea realizado por otros: una especie de imperativo dirigido a una persona que no es la del sujeto del verbo en subjuntivo. El mismo autor señala que aunque este tipo de construcciones suelen acompañarse de la conjunción *che*, sin embargo pueden darse también sin ese acompañamiento, en especial cuando adoptan un tono literario, poético o solemne (36).

Todas estas consideraciones nos llevan a interpretar el *Cantico* no como una plegaria, sino como una metaplegaria, cuyo auténtico sentido, como en el caso del *Pater Noster*, es el siguiente:

(35) Fornaciari, R., *op. cit.*, p. 191.

(36) Odense University Press, 1970, pp. 685-686.

“El Señor es altísimo, omnipotente y bueno.
Suyas son las alabanzas, la gloria, el honor y toda bendición.
El, el Altísimo, sólo las merece,
pero nosotros, hombres, no podemos abarcarlo en nuestra mente ni describirle.
En consecuencia yo quiero que sea alabado (que le alabéis) de esta manera:

Por medio de su obra, de todas sus criaturas, es decir,
alabándolas a ellas, le alabamos a El.

- Alabad y bendecid pues al Señor y dadle gracias
y servidle con gran humildad, como yo acabo de enseñaros.”

Como Vds. habrán comprendido —o al menos yo así lo espero— he intentado rellenar aquellos espacios del *Cantico* que la distancia temporal se había empeñado en presentarnos vacíos y corregir, también en esta ocasión, algunas desviaciones ópticas de la crítica respecto al texto, es decir, una visión de éste dependiente de una tradición hagiográfica colindante con la leyenda, más que de la auténtica situación en que el *Cantico* es producido y de la intencionalidad que subyace a su manifestación. Como dice Paul Zumthor: “La poesia medievale è poesia-in-situazione: e questa situazione è iscritta nel codice, a una tale profondità che il testo ci sembra di un'estrema povertà per quel che riguarda indizi che vi si riferiscano espressamente” (37).

Tan sólo desde esta perspectiva, la que con más o menos claridad y acierto he expuesto ante Vds., el *Cantico di Frate Sole* recupera su coherencia, aunque, quizá, haya podido perder en el camino parte de su encanto: esa espontaneidad mística que el tiempo, sin duda, le había aportado.

(37) Zumthor, P., *Semiologia e poetica medievale*, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 43.



COMUNICACIONES





PRESENCIA DEL CULTO Y DE LA LITURGIA MARIANA EN EL LENGUAJE POETICO DEL *DOLCE STIL NUOVO*

M^a SOLEDAD ANAYA MARTINEZ
Universidad de Salamanca

Comenzaremos diciendo que el título de la presente comunicación sintetiza el propósito que nos anima.

Pretendemos poner de manifiesto, valiéndonos de ejemplos, que en la inmensa mayoría de los casos, el lenguaje poético del *dolce stil novo* es un reflejo exacto, cuando no calco, del léxico utilizado en los textos litúrgicos marianos.

Si dispusiéramos del tiempo necesario, nos detendríamos en un análisis fonoestilístico que, al ser minucioso y detenido, nos llevaría a alusiones esclarecedoras, pero por limitación del mismo, tendremos que considerarlo como cuestión subsidiaria.

Para abordar un trabajo de esta naturaleza, hubiera resultado sumamente cómodo pasar revista a los poetas de los que nos ocupamos uno a uno. Pero lo que podría ganarse en comodidad acarrearía enumeraciones monótonas y prolijas. Por esta razón nos ha parecido oportuno variar nuestro prisma de enfoque para introducir otro método que, sin perder claridad, permita una mayor ligereza expositiva.

En consecuencia, del núcleo general de esta poesía; hemos desgajado varios subtemas o ramas de un mismo tronco. Así pues hablaremos, en términos generales de las concomitancias de fondo y forma entre la expresión poética estilnovista y la expresión litúrgica del culto a María, para pasar a ocuparnos de los subtemas que a continuación se enuncian:

- 1) Tópico literario del *homo viator*.
- 2) Mujer intercesora, mediadora entre la divinidad y el hombre.
- 3) Mujer aérea, ser celeste.
- 4) Mujer asociada a cuerpos celestes dotados de luz.
- 5) Mujer modelo a imitar por las demás mujeres.
- 6) Mujer, salud y salvación del hombre.

Planteamiento general

Algunos críticos del *dolce stil novo*, afirman que la originalidad de esta poética arranca

“dall'autonoma personalità dei poeti e si nutre dell'humus spirituale e morale, in cui i poeti sono nati e vissuti” (1).

Este humus es una espiritualidad profundamente itálica y latina que cultiva “l'amor d'anima gentile”, es decir, amor racional y virtuoso que necesariamente tiende a la ejecución del bien y que coloca el objeto de sus amores muy en alto, hasta el lugar donde la teología coloca a Dios, a la Virgen y a los ángeles (2).

Así, la poesía stilnovista aparece como la expresión de un culto, de un cumplimiento de ritos y ceremonias, a guisa de drama litúrgico, en el que, la formación religiosa del poeta juega un papel importante.

La mujer, se convierte en un ser superior, casi espíritu divino, objeto del amor del poeta, quien imprime en sus versos los estados de su alma contemplativa.

La imagen de la mujer-ángel de los poetas de este período ya existía anteriormente al Guinizzelli, pero la citación directa de la Virgen, a la que, indirectamente hace referencia esta mujer angélica es lo que da novedad a esta poética y hace pensar en un sustrato religioso del que se nutre.

En efecto, la liturgia latina en honor de la Virgen es también la expresión de un culto ofrendado a la Mujer situada junto a Dios merced a su categoría, muy superior a la de los ángeles y los santos. La Virgen, inmaculada, “bendita entre todas las mujeres”, por razón de su divina maternidad, fue elevada, en cuerpo y alma al cielo según proclama el depósito de la fe recibido de los apóstoles.

El culto de la Asunción se encuentra en la liturgia desde el siglo VI en Oriente, y desde el VII, en Roma. En su gran devoción mariana, la Edad Media, hizo del sábado de cada semana un día de fiesta consagrado a honrar a la Madre de Dios (3).

Recordemos la composición poética guinizzelliana:

“Al cor gentil rempaira sempre amore...”

y, exactamente los versos que van desde el cincuenta y tres al sesenta. Comprobamos que, la divinidad, habla al alma del poeta y dice:

“Lo ciel passasti e infin a Me venisti,
e desti in vano amor Me per semblanti;
ch'a Me conven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude”.

Es evidente el esquema religioso, en el que REGNAME hace referencia al Reino de los cielos de los que María es la REINA a quien CONVEN le laude. La Virgen, digna de toda alabanza porque merced a ella CESSA ONNE FRAUDE, entendiéndolo “fraude” en el sentido amplio de toda acción pecaminosa.

(1) Russo Luigi, *Lo stilnovo*, Belgafor, IX, 1954.

(2) Petrocchi Giorgio, *Questioni di critica letteraria*, Loffredo, Napoli, 1971, p. 76.

(3) Costumbre que se remonta al siglo IX.

Ahora bien, en el ofertorio de la misa latina dedicada a Santa María en sábado se lee que, ella es:

“omni laude dignissima...”

Y en el rezo litúrgico vespertino:

“Salud nostra in mano tua est;
respice nos tantum...” (Gén. 47-25)

Alabanza y súplica, también en este caso, Alabamos porque el objeto de la alabanza lo merece. La salvación se halla en sus manos y se le ruega que ponga sus ojos en nosotros.

En Guido Cavalcanti y concretamente en la poesía dirigida a Guido Orlandi a propósito de una imagen de María venerada en Orsanmichele de Florencia, encontramos verdaderos calcos del lenguaje devoto de la época:

“Una figura della Donna mia
s’adora, Guido, a San Michele in Orto,
che di bella sembianza, onesta e pia,
de’ peccatori è gran rifugio e porto.
.....

Ya en el primer verso hay una DONNA MIA que no tiene un significado amoroso-cortés sino litúrgico y ritual porque se refiere concretamente a la imagen de la Virgen.

Notamos la inserción de un vocativo con función apelativa en el segundo verso: “s’adora, Guido, a San Michele in Orto...” con el que reclama la atención sobre la belleza de la imagen, devota y sencilla: DI BELLA SEMBIANZA, ONESTA E PIA, acercando lo divino a lo humano con un lenguaje cortés que recupera, aquí, su función original de exaltación de la madre de Dios de la que proviene en gran parte:

“Valde mirabilis es/et facies tua plena est gratiarum”. (Est. 15)

Digna eres de admiración, etc., de las antífonas del culto mariano.

También la composición poética (XLVIII a.) de Guido Orlandi en respuesta al Cavalcanti tiene contenido religioso y lenguaje ritual:

“S’avessi detto, amico, di María
gratia plena et pia:
“Rosa vermiglia se’, piantata in orto”,
avresti scritta dritta simiglia.
.....
(fu) porto/della nostra salute, quella dia
che prese sua contia
(che) l’angelo le porse il suo conforto;
.....

De estructura muy semejante a la anteriormente citada. Encontramos en el primer verso un apelativo que reclama la atención del lector hacia la DRITTA SIMIGLIA (justa comparación) entre MARIA GRATIA PLENA ET PIA y la ROSA VERMIGLIA...PIANTATA IN ORTO.

Aquí, la referencia a la liturgia es bien concreta:

“Ave María, gratia plena... benedicta tu...” etc. del anuncio del ángel (Luc. 1, 26-38), tema central de la Misa y del oficio en la fiesta de la Anunciación (4).

Y en cuanto a ROSA VERMIGLIA PIANTATA IN ORTO, nos trae el eco del Cantar de los cantares:

“... quasi rosa plantata super rivos aquarum...” (Cant. 1, 13)

y que es una de las muchas antífonas, de contenido bíblico, dedicadas a la Virgen en sus fiestas litúrgicas.

Nos parece oportuno pasar, ahora, al examen de la poesía stilnovista para constatar en ella un contenido religioso y místico que procede del tópico literario del “homo viator” en su versión de vida humana, concebida como un camino; como una navegación sembrada de peligros. De ahí que, el hombre, dirija sus súplicas a la mujer, sea ésta la Virgen o la donna-angelica, para obtener su ayuda y evitar los riesgos de un naufragio en el mar de los males.

Por razón de brevedad y porque los subtemas de:

- a) Mujer intercesora, mediadora entre la divinidad y el hombre, y
- b) Mujer salud y salvación del hombre

están muy relacionados entre sí con el del “homo viator”, vamos a ocuparnos de ellos conjuntamente, dejando para el final:

- a) Mujer aérea, ser celeste
- b) Mujer asociada a cuerpos celestes dotados de luz y
- c) Mujer modelo a imitar por las demás mujeres.

La literatura provenzal ya tenía el concepto del amor como virtud “che rende i malvagi buoni ed i buoni migliori” (5). El dolce stil nuovo desarrolla este concepto haciendo de la mujer la auténtica salvación. Ella rescata al hombre de los peligros en los que se encuentra sumergido a causa de un amor indigno de residir en un “cuor gentile”. Desde el momento en que, el poeta, se fija en la mujer digna de acaparar toda la reserva de sus mejores sentimientos, está salvado.

Así, Cino da Pistoia en su composición II:

“Tutto mi salva el dolce salutare
che ven da quella ch'è somma salute,
in cui le grazie son tutte compiute:
con lei va Amor che con lei nato pare.
.....

El concepto de la mujer que reparte los dones que parece haber puesto en ella el amor. Amor que CON LEI NATO PARE. Es decir forman una sola cosa.

“Tutto mi salva”. En este reparto de dones, el primer favorecido es el poeta. El yo lírico, indicado por el hipérbaton, es el primer elegido.

El sonido líquido de la *l* presta a la composición la idea de la elevación mística

(4) Es una fiesta muy antigua. En Oriente la encontramos ya en el siglo V y en Occidente en el siglo VII.

(5) Cesare de Lollis, “Dolce stil novo”, in *Studi medievali*, I, 1904.

del poeta. Elevación por intercesión. Salvación, rescate, paso de un amor pragmático a un sentimiento de amor regenerado.

Suavidad, ligereza y gracia de la mujer intercesora, merced a este sonido de la *l*:

salva, dolce, salutare, salute (6).

No podemos por menos de notar que el poema trata una de las advocaciones que, la Iglesia católica, atribuye a María: la de mediadora de todas las gracias. La mediación universal de María es una doctrina que se deduce claramente de la enseñanza tradicional de la Iglesia. Hasta tal punto está ligada la solicitud maternal de la Virgen por todo el género humano que forma un todo con ella:

“*Gratia plena intercede pro nostra pace et salute*”

del prefacio de la misa.

La Virgen, en el cielo, junto a Dios, es la mejor intercesora del hombre y, éste, le invoca para obtener el perdón de Dios:

“*Recordare, Virgo mater, in cospecto Dei, ut loquaris pro nobis bona, et ut avertat indignationem suam a nobis*” (Jer. 18-20)

del ofertorio de una de las festividades de la Virgen.

Y Lapo Gianni, (composición IV)

“*Angelica figura novamente
di ciel venuta a spander tua salute,
tutta la sua vertute
ha in te locata l’alto dio d’amore*”.

Vemos aquí un lenguaje y una disposición psicológica muy propia del dulce *stil nuovo*. Casi como en una iconografía dramática, el poeta contempla, desde su situación de hombre necesitado de salvación, el derroche de gracias que se vuelcan sobre él.

“*Tutta la sua vertute*”, todas las partes, todos los beneficios, todas las bienaventuranzas que el hombre, en su condición de caído, puede esperar, provienen de esa angélica criatura enviada desde el cielo.

La Iglesia, como el poeta, dirige su alabanza a la Mujer y la llama “*gratia plena*” porque, en ella, Dios ha colocado todas las virtudes y la ha enriquecido con sus dones para que, a su vez, enriquezca a todos los mortales. Por eso, el hombre creyente, perdido en ese mar de males al que antes hacíamos referencia, se vuelve a ella para suplicarle:

“*Salus nostra in mano tua est*” (Gen. 47-25)

En Cino da Pistoia (Composición LXXII) encontramos la resonancia litúrgica que invoca a la Madre de Dios como dispensadora de piedad y de gracias:

“*Pietà e Mercè* (que son sinónimos), mi racomande a vui e rimembrar voi faccia la mia pena, (Versos 1 y 2)

y en el 7:

“*e quella ch’e’ di grazia e virtù piena...* etc.

(6) Ofertorio de la misa de la festividad de la Virgen del Carmen.

¿No es esto un eco de la forma litúrgica “ave, María, gratia plena...?”.

Tanto el poeta como el hombre común, se vuelven hacia el ser que, recogiendo todas las gracias de la divinidad, en un caso el amor, en el otro Dios, es capaz de sacarlo del piélago de un amor poco limpio, de un laberinto de peligros para conducirlo hacia la salvación.

No podemos por menos de citar la oración que la liturgia latina dirige a la Madre de Dios para que alcance piedad del altísimo.

Es una oración litúrgica que, en muchas de sus partes, nos recuerda la súplica de los poetas estilnovistas a la mujer, objeto de sus afanes, vista como puerto de salvación, como redención, como rescate de ese amor pragmático, material, que los había tenido prisioneros:

Sub tuum praesidium confugimus,
sancta Dei Genitrix,
nostras deprecationes ne despicias
in necessitatibus,
sed a periculis cunctis libera nos semper
Virgo floriosa et benedicta.

Bajo tu amparo nos acogemos, Santa Madre de Dios, no desprecies nuestras súplicas en nuestras necesidades, antes bien líbranos de todo peligro Virgen gloriosa y bendita.

Afrontamos, por último el análisis de la poesía estilnovista para encontrar en ella las referencias hacia la mujer como ser celeste y aéreo, su asociación a cuerpos celestes dotados de luz y mujer modelo a imitar por las demás mujeres.

Y para ello, escogemos la II composición de Cino da Pistoia en el verso quinto:

“e fa rinnovellar la terra e l’âre,
e rallegrar lo ciel la sua vertute;
giammai non fuor tai novità vedute
quali ci face Dio per lei mostrare”.

Esta composición poética tiene una carga semántica que atribuye a la mujer la capacidad de renovar tierra, aire y cielo.

Esta progresión de elementos: tierra, aire y cielo están indicando la potencia salvífica de la mujer, capaz de cambiar la faz del mundo.

Dios, muestra tales novedades “in grazia di lei”, por su intercesión.

Y en su composición IV:

Vedete, donne, bella creatura
che sta tra voi maravigliosamente!
Vedeste mai così nova figura
o così savia giovane piacente?.
Ella per certo l’umana natura
e tutte voi adorna similmente;
ponete a li atti suoi piacente cura
che fan meravigliar tutta la gente.
.....

Maravillosamente, la mujer aparece al poeta como la encarnación de todas las gracias. Al contemplar su belleza no puede por menos el poeta que volverse hacia

las demás mujeres con el vocativo, **DONNE**, precedido de la exhortación **VEDETE**, para que la tomen como ejemplo a imitar.

Toda joven que se precie de ser mujer virtuosa deberá imitar a la **BELLA CREATURA** que aparece ante todos **COSI MERAVIGLIOSAMENTE**, como un prodigio de naturaleza y gracia.

Tras ella, deberán correr las doncellas que deseen adquirir la virtud y gracia que causan la maravilla de todas las gentes.

Es inevitable la comparación de este texto con los muchos que recogen los consejos que, los Padres de la Iglesia, los Doctores y los Papas, han dado a lo largo de los siglos, como intérpretes autorizados de la devoción a María, a las jóvenes. Toda joven virtuosa ha tratado de imitar el modelo:

“In odoren unguentorum tuorum currimos: adolescentulae dilexerunt te nimis”
(Cant. 1. 3,2).

Correremos al olor de tus perfumes. Las jóvenes te han consagrado un ardiente amor.

De una forma muy breve, porque el tiempo apremia, vamos a referirnos a la *mujer aérea, ser celeste*, asociada a cuerpos celestes dotados de luz.

En Guido Cavalcanti, composición IV:

“Chi è questa che ven, ch’ogn’om la mira
che fa tremar di chiaritate l’âre
e mena seco Amor, sì che parlare
null’omo pote, ma ciascun sospira?”.

La interrogación retórica **CHI E QUESTA** presupone una ignorancia, una sorpresa del poeta ante la visión que contempla. Es alguien, cuerpo celeste o mujer lleno de luz porque, a su paso *fa TREMAR DI CHIARITATE L’ARE*. Algo, pues, insólito de lo que todo hombre se siente incapaz de hablar.

Representa a la mujer como un ser celeste, dotado de luz propia, alguien divino que se digna caminar entre los mortales, dejando, a su paso, una estela de claridad, un influjo benéfico para el hombre.

La resonancia bíblica del Cantar de los cantares es evidente:

“Quae est ista, quae progreditur, quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol?. Quasi arcus refulgens inter nebulas gloriae, et quasi flos rosarum in diebus vernis”. (Cant. 6. 9; Eccl. 50. 8)

Aquí, también, el hombre, maravillado, se pregunta quién es esa mujer que vislumbra, llena de resplandor entre nubes de gloria, bella como la luna y el sol; como las flores que crecen en primavera.

Y todavía:

“Signum magnum aparuit in caelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum...” (Apoc. 12) (Intróito de la misa latina).

En Cino da Pistoia (Composición XLVI).

Encontramos también a la mujer como encarnación de la esperanza que el poeta necesita para salvarse.

Esta esperanza le llega desde el alto lugar donde se encuentra madonna, de la cual proviene todo bien:

“L’alta speranza che mi reca Amore
d’una donna gentil ch’i’ho veduta
.....

che mi fa viver sotto la sua stella
.....

Non pò dir ne saver quel che simiglia
se non chi sta nel ciel ch’è di lassuso;
.....

Tant’è la sua vertute e la valenza,
ched ella fa meravigliar lo sole;

Estrella, cielo, sol. Conexión semántica entre el cielo que da cobijo a la mujer y la estrella que cobija al poeta.

Esta “donna gentil”, considerada como cuerpo celeste y etéreo es de una belleza inenarrable. Sólo aquellos que se encuentran en el altísimo y metafísico cielo —ángeles y santos— son capaces de asimilar tanta maravilla.

De igual manera, la liturgia mariana se refiere a la Virgen como a alguien que brilla con luz propia sublimando, con su esplendor, la naturaleza entera:

“Tanta coruscans gloria,
natura concta extollitur...” (Antífona de las vísperas del día
de la Asunción)

Parece pues evidente, tras el análisis de los materiales recopilados, que las fórmulas, imágenes, procedimientos sintácticos y, en definitiva, todo el sedimento litúrgico destinado al culto mariano, ha servido igualmente de sustrato básico del que se han nutrido los poetas del dolce stil nuovo.

Cabe preguntarse por la originalidad de estas creaciones que habría que buscar en otras fuentes.

IL NOVELLINO: NOTAS PARA UN ANALISIS DE LA ETICA Y SOCIEDAD DE LA EPOCA

CLARA ISABEL ARAGONES CHOLBI

Il Novellino representa un tratado de ética medieval, y es una *summa* de diferentes acontecimientos históricos, manifestados en los cuentos, y todos ellos conllevan una implicación social. El problema central existente es delinear la fisonomía socio-económica de los abolengos que existían en el Municipio y las peculiaridades de la política de sus administraciones.

En la edad carolingia el criterio de selección de la cumbre era el censo, el patrimonio. Las sucesivas ratificaciones imperiales tienen el valor de un renovado pacto de lealtad, de un reconocimiento formal de derecho de súbdito, pero el beneficio no se corresponde, en cambio con una precisa obligación militar.

Sólo aparece un cuento con referencias a Carlo Magno, hombre de caballo y armas, el cuento XVIII del *Novellino*. Deja su herencia a un barón suyo para que los vendiera y diera el dinero a los pobres.

El filtro inevitable en las relaciones de los señores, tanto laicos como eclesiásticos, con el emperador, eran los marqueses, que a través de los condes y vizcondes ejercitan en los comités el control jurídico y la leva militar.

En el s. X, finales del Imperio; se ve la proliferación del fenómeno señorial, los territorios que eran dominio de la nobleza, estaban situados en las zonas fronterizas, lo más lejano posible a los centros urbanos. Los dominios tanto de la ciudad como de la nobleza entraban en rivalidad. La concentración de la familia en pocas sedes y la fundación del monasterio de familia en estas sedes fueron el punto de partida para la institución y consolidación de un poder centralizado.

En el s. X las ciudades tenían ya un poder tan grande que la nobleza tuvo que replegarse cerca de las zonas de la frontera para atestar su dominio. Los obispos eran los gobernantes en la ciudad.

Hubo dos tipos de tensiones, internas y externas, lo que acarreó en Florencia el origen de la división de las Partes. Las causas internas del origen datan hacia 1216, se demuestra que las facciones ya existían, ya sea *in nuce*, bajo forma de larga camarilla. Por ejemplo los futuros gibelinos parecían que tuvieran como jefes reconocidos

unánimemente a los Uberti, que habían desencadenado hacia 1177 una guerra civil en la ciudad contra la oligarquía consular en el poder, conquistando la plena señoría de la ciudad. El desarrollo de la ciudad no sólo urbanísticamente, sino también en sus componentes sociales, determina tensiones, siempre, más acentuadas.

La guerra civil de 1177 duró tres años, la oligarquía consular que estaba antes en el poder continuó en él, pero los Uberti tuvieron siempre más renombre en los cargos consulares. Nos encontramos ante una aristocracia consular formada por una oligarquía de familias de prevalente y antigua tradición ciudadana. En el vértice del Municipio confluyen las familias que fundan sus riquezas considerables sobre comercios y en general, actividades comerciales.

El cuento II hace referencia al Emperador Federico II, llamado también Federico Barbarroja, perteneciente a la casa de Suabia. Sucedió en el Imperio a su tío Conrado III. Se propuso durante su reinado unificar el Imperio y fundar la monarquía absoluta, a cuyo fin quiso someter la santa Sede bajo el poder imperial. Llamado a Italia por las ciudades gibelinas, fue coronado en Pavía. Su corte según el cuento estaba compuesto por barones y caballeros. Una figura que aparecerá a lo largo del *Novellino*, en diversos cuentos será el *siniscalco*, que en el Alto Medioevo era oficial de palacio encargado de vigilar el servicio de mesa del Rey. Federico I también aparece en el cuento XXIV, junto a dos grandes sabios, Bulgaro y Martino. A éstos les consultó en la asamblea de Roncaglia en 1158, sobre los límites del poder imperial. Reunió Federico I en las llanuras de Roncaglia una Dieta, que proclamaba la omnipotencia imperial. En el cuento LXXVI se hace referencia a Ricardo Corazón de León que marchó a Oriente con barones, condes y caballeros. La ciudad de Jerusalén caía en poder del Sultán Saladino de Egipto, su caída producía en Europa enorme impresión. Así se organizó la Tercera Cruzada de la que tomó parte Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra, junto al rey de Francia Felipe Augusto y el Emperador de Alemania Federico Barbarroja.

Al principio del Duecento se distingue el *milites* y el *pedites*, tiene un significado social, no sólo militar, en la vida civil. Davidsohn habla de la decadencia del *milites* en el s. XII, ya sea por el nacimiento de la caballería como simple obligación de tener un caballo o caballero a disposición del Municipio, para eventuales empresas guerreras, o ya sea por la aparición de la caballería de título, los caballeros que en tiempos consecutivos venían investidos por su dignidad, mientras otros de igual o mayor riqueza, no aspiraban a ello o no lo obtenían, se les consideraba otra clase de milites de las generaciones anteriores. *Dominus* o *messere* en Florencia se les confería como relieve formal a las condiciones sociales más elevadas. La caballería de rito era el *dominus*. Hasta la legislación antimagnática el título señorial también se la daba al caballero *addobbato*, que era el despojo de una tradición familiar bien definida, eran los guardianes de los privilegios de la nobleza "constituídos por ciudadanos de la parte güelfa, caballeros y la mayoría "grandes". Es interesante el título de *dominus* aplicado en 1228 a *novus miles*, presumiblemente *cavaliere addobbato*.

Entre las familias que luego aparecerán como gibelinas se encontraban los Umberti, los Caponsacchi, los Amidei, los Bogolesi-Filanti, los Lamberti, los Abati y los Guidi.

Según Stahl los Cavalcanti y Chiermontesi, grandes familias del arte de Cali-

mala, al principio del s. XIII, no se tendrían que enumerar entre las familias de sangre. Postula para los Abati una nobleza originaria, frente al carácter originario popular de los Cavalcanti y Chiermontesi. Fiumi califica a los Cavalcanti como una familia consular de nobles usureros y mercaderes, poseían torres y eran caballeros, típica expresión de la mezcla de la dignidad caballeresca y profesión de negocios, que caracterizaba a la burguesía ciudadana del período municipal.

Cuando la institución consular comienza a vacilar, tiene inicio en Florencia la institución del podestá, al principio con un podestá ciudadano. El período de transición constitucional se alarga aproximadamente un año, alternándose la vieja institución constitucional con la nueva del podestá, confiado desde 1207 a un forastero.

En el cuento XXII aparece la figura del podestá de Milán. Federico II atacó la Liga Lombarda, e Inocencio IV le depuso de la dignidad Imperial. En 1238 asedió Milán.

Siempre participan más a menudo representantes del mundo de las artes mayores y posiblemente también de las artes comunes. La clase social subalterna penetra en los lugares del poder. Estos *populanos* se adherirán a una u otra parte. “El Pueblo” será en el Duecento un partido de clase.

Los *milites* de tiempo antiguo llegaron a ser los ciudadanos encargados de la obligación de las *Cavallate*. El *comune militum* organizaba oficialmente a los caballeros en cuanto tales, en el sentido de miembros de la caballería, como fuerza militar eminente en las prestaciones defensivas y en las operaciones de guerra de la ciudad.

Los partidos poco a poco se van dividiendo más y llegan a tener nuevos adeptos, pertenecientes al mundo de los negocios y deseosos también de una ascendencia social que transformará su grupo familiar en estirpe noble, y al inicio de la segunda mitad del s. XIII muchos de ellos presumen de llamarse caballeros.

Continúa un período bastante largo de coexistencia más o menos pacífica entre las dos Partes.

La tensión interna en Florencia se debe también a razones externas; el encuentro en campo abierto entre Federico II y Gregorio IX. Es entonces cuando la aristocracia expresa abiertamente su apoyo al emperador suevo o al papa. Los gibelinos serán el partido filo-imperial y los güelfos el filo-pontificio.

En 1240 el cargo de *dominus* se le daba, en Florencia, a personas con dignidad caballeresca o judicial. Un ejemplo de este cargo en la Parte güelfa fue Raniero di Compagno e Iacoppo Ricco dei Bardi, quienes en 1245 fueron condecorados con el título de *dominus* signo evidente de la actividad mercantil y el beneficio que deriva constituyen la base esencial para el ascenso social y político de la familia, en un proceso de transformación del propio STATUS.

En el cuento LXXVII aparece la palabra *donno* que procede del latín *dominus*, y que era un Señor, que en este caso administraba una de las partes de Cerdeña.

No será sólo la nobleza feudal quien pretende suyas ciertas jurisdicciones, reivindicándolas sobre un determinado territorio también la “nobleza”, “puramente honorífica” y la “nobleza ciudadana” concebida por el Municipio y en segundo momento también por el pueblo, y por la parte güelfa que intentan imponer al Municipio el ejercicio de la justicia propia privada.

Desde 1244 a 1246 los personajes que ocupaban las cargas máximas del Muni-

cipio eran los gibelinos, grupo aristocrático, y también por la influencia que gozaban por algunos abolengos filo-suevos. Se instituyó por primera vez en Florencia la magistratura de los capitanes del pueblo, formada por gibelinos, que defendían los intereses del pueblo. En el campo gibelino encontró terreno fértil la herejía, sobre todo en las familias del rico linaje mercantil que compartía el poder con la aristocracia tradicional.

En el cuento XXI se describe la Corte de Federico II, que estaba formada por hombres del arte como músicos, trovadores, fabulistas; también aparecen los torneantes, los caballeros que participaban en los torneos; los espadachines; los nigromantes, que constituían la magia negra, con sus hechizos, y su adivinación del futuro. Aparecen también barones y caballeros.

En el cuento LIII el autor refiere el episodio a su Emperador Federico II generoso y noble, que concede un privilegio a un barón suyo para que pudiera sanear las finanzas propias con algún provecho. Se le da el privilegio del cargo de *passeggere*, que era quien antiguamente recaudaba los impuestos. En el cuento consistía en pedir un *denarium* a cada uno que pasase por allí y que tuviera uno o más defectos.

En 1246 Federico de Antioquía instaura en Florencia un poder autoritario que anula muchas autonomías, con el ascenso de los grandes gibelinos locales, creando el descontento popular. Nombraron potestad de Florencia al hijo de Federico II, con el descontento en el consejo de güelfos y los capitanes del Pueblo. La aristocracia gibelina instituyó al príncipe para desahogar su odio contra los güelfos y crear simpatía o neutralidad de muchos populares. En 1248 los güelfos eligieron la vía del exilio.

En 1250 el pueblo se subleva y expulsan al vicario imperial y a las familias que lo habían apoyado. Así se inicia el decenio del Primer Pueblo en Florencia, período dominado por la presencia de los mercaderes de Calimala. La fractura entre la élite de gibelinos y el Pueblo se hace clara. Con la batalla de Monteperti en 1260 entran en Florencia los gibelinos. El verdadero período gibelino se dará desde 1260 hasta 1266.

Entre las familias gibelinas existe un factor común a través de los años, una tradición de fidelidad al partido filo-suevo. Muchas están unidas a la fortuna del capitalismo mercantil. Los Abati, "antiguos mercantes", miembros influyentes del arte de Calimala desde principios del s. XIII, serán los únicos entre estas familias en traicionar la fe gibelina al perfilarse la derrota, ya que la "ganancia" se muestra improvisamente para Lamberto Abati, titular de una compañía mercantil y para Raniere Abati, socio de los ricos y güelfos Scali, bajo las banderas pontificias y los Anjou.

En el cuento LXXX aparece Migliore delli Abati, tuvo numerosos cargos en Sicilia desde 1260 a 1280. Fue a pedirle ayuda a Carlos de Anjou, Rey de Sicilia (1266-1282) para que sus casas no fueran destruidas por los gibelinos de Florencia.

Tras Federico II reinó Corrado IV, con quien continuó la lucha entre emperador por una parte y los Papas y ciudades italianas por otra, siguiéndose en Alemania a la extinción de esta Casa la terrible época del largo interregno (1254-1273).

La presencia de tanta población mercantil en estos concejos no significaba necesariamente un punto de fuerza. No entra en el código del honor de los mercaderes ser fieles a un nuevo ideal político que dañase el propio interés. Cuando los güelfos en 1267, después de una fase transitoria, prolongada durante algunos meses, recon-

quistaron completamente el gobierno ciudadano protegido por la segura defensa de Carlos de Anjou, consideraron oportuno el momento para tomar represalias contra la facción adversaria. Pero la violenta administración de Carlos no tardó en hacer descontentos, llamando los gibelinos al joven Corradino, hijo de Corrado IV y último descendientes de Hohenstaufen.

El cuento XLVIII hace mención a Corrado IV, pero sólo referencias a su personalidad.

Contra este grupo de mercaderes, ya citados anteriormente, no comprometidos con los dos partidos, tendió sus engaños el pontífice Clemente IV que con la ayuda armada de Carlos de Anjou consigue en la primavera de 1267 un verdadero régimen de partido integrado por dos pudientes. La Parte güelfa gobierna desde 1267 a 1280, está dominada por la presencia exclusiva de nobles y caballeros. El período güelfo se distingue del gibelino en el aspecto comercial, con un nuevo florecimiento de tráfico impedidos por el contrario durante los seis años precedentes.

Del *Novellino* se puede deducir el esquema feudal (Imperio) y el eclesiástico (Papado) en el Medioevo.

Pertenecientes a la Iglesia aparece el arzobispo de Tolosa en el cuento XLIX, en el cuento LIV Mangiadore que fue obispo de Florencia (1251-1274). Pertenecientes al esquema feudal, el rey, condes, barones, 'profesiones liberales' como el médico de Tolosa en el cuento XLIX y en el L el jurista.

Aparecen los 'uscieri, que eran los porteros; el 'maniscalco' que era el suboficial especializado que en los repartos a caballo y transporte de carga ejercitaba la 'malcacia', era el herrador; el 'morditore' en el cuento LV, Paolino, que era el juglar, que divertía a la gente con argumentos agudos.

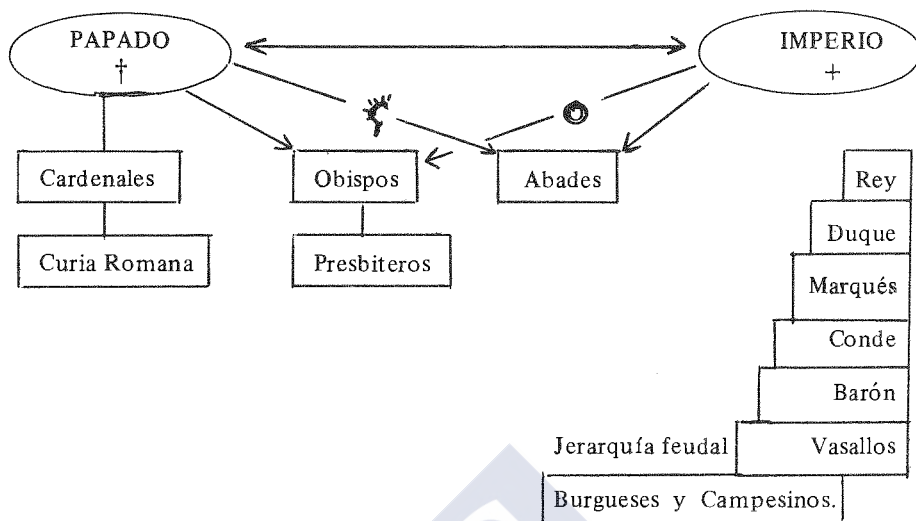
En el cuento LXII aparece el convento de Remiremont, objeto de una bula del papa Eugenio III (s. XII) a causa de su libertinaje. Aparecen camareras, la abadesa, monjas y el portero.

Cuentos referidos a mercaderes, el XVCII, y su técnica de crear dinero; y en el cuento XVCIII.

El cuento LXIII hace referencia con el caballero Juan sin Miedo, a la tradición caballeresca: "Dinne cavaliere errante, *per onore di cavalleria*, qual è migliore cavaliere tra'l buono Cavaliere senza paura o 'l buono re-Meliadus'?".

Estos dos poderes Papado e Imperio constituyen lo más importante de Europa desde mediados del s. X hasta mediados del s. XIII.

Reducido lo anteriormente dicho, el esquema sería el siguiente:



Los ideales políticos y sociales, el arte y las letras, la teología y la fe, tenían su razón más intrínseca en unos intereses morales. La civilización medieval tiene un fondo absolutamente ético. De este modo se crea una literatura, con una fuerte base ética, de la que es ejemplo *Il Novellino*.

En el Duecento nos encontramos ante una literatura de intimidad amorosa, cuyo contenido es el sentimiento erótico. La esencia de lo que era el amor, sería el instinto de los sentidos y una satisfacción egoísta de los impulsos naturales. Esta aspiración la deben al Realismo de Ovidio, que les ayudó a considerar el amor como una ciencia psicológica, se refleja en la ética de la sociedad, en las relaciones que mantiene el vasallo con el señor, relaciones de significado espiritual. La figura moral del vasallo representa el núcleo más humano de la sociedad. En el "servicio" feudal, el homenaje se retifica con un "acto de fe", la duradera decisión "espiritual" de un hombre al destino de otro, pero con una reciprocidad y correspondencia solidaria por parte del príncipe. La "obediencia" feudal implicaba un ascenso del menor hacia la vida del mayor por vías sentimentales y éticas.

El amor era el sentir caballeresco y una "medida" moral. Se intentaba elevar el instinto pasional "cupiditas" a un perfeccionamiento, contraponer la "cupiditas" natural a la "charitas" cristiana (contemplación, aspiración nostálgica, renuncia, resignación) y transfigurar la vida pasional en una aspiración mística.

Una de las fuentes de inspiración de estos autores fue Ovidio, olvidado durante cierto tiempo, porque constituía la base de la literatura pagana. Ovidio supone una innovación en la época, tenía una concepción más liberal de la cultura y la moral, hablaba de las raíces mismas de la vida, de la más celosa experiencia, la experiencia diaria de los hombres. La relación entre el hombre y Dios se correspondía con el Amor y Caridad. La conciencia medieval se dio cuenta de que el amor divino transcendía la experiencia terrena y pasional, éste era antitético al amor instintivo, egoístico y mundano. Existían dos tipos de amor: el del alma, relegado a Dios, y el del cuerpo

que se debatía en la codicia, en la lujuria, y en la posesión. La literatura medieval tiende a reducir el abismo que existía entre ambos. Se debate así el fenómeno erótico, experiencia central de la civilización medieval, apartada de aquella mística y sensorial. Los libros de Ovidio serán el corpus de una praxis erótica y psicológica.

Se pretende así una mayor libertad intelectual y una menor ortodoxia moral. De este modo progresa la cultura clásica y pagana, escondida durante siglos.

Para librarse de las insidias del diablo, se necesita conocerlo, no es suficiente presentar y celebrar la *virtud*, tenemos que descubrir e imputar el pecado.

El libertinaje de Ovidio podría adquirir un valor positivo y moralístico. Uno de los pecados más demoníacos, la lujuria y su vía de perdición, la mujer, habían recibido un fuerte análisis en la poesía ovidiana.

La literatura medieval no conocía las medidas, o lo describía todo con pelos y señales, o no lo hacía. Así Ovidio ofrecía un inventario de humana pasión, sus raíces, el desarrollo de una experiencia perniciosa. Creían que era el censor de la vida moral: "bonorum morum instructor, malorum verum instructor".

El renacimiento de Ovidio es paralelo a la restauración del pensamiento aristotélico. La historia oficial del "exemplum", se inicia con Aristóteles. El "exemplum" era una parte de la Retórica, hasta que se constituye como género literario independiente. La Retórica era el arte de la persuasión.

El "exemplum" aristotélico era un modo de proceder de particular a particular, de simil a simil, o uno o más, de modo que todos eran recogidos bajo un *Universal*, y uno de ellos sobresalía de los demás.

El "exemplum" es una lección del pasado, un suceso registrado en la experiencia; un ejemplo de vida con valores perennes, que se podía proyectar en el futuro. El "exemplum", debía ser usado por un escritor de fama, para evitar que lo que debe servir de prueba tenga que ser comprobado a su vez.

Muchos de los "exempla" fueron sacados de la historia y no de la poesía erótica. Así Homero nos dejó el "exemplum" Heróico. Como el Medioevo en su crepúsculo nos dejó la imitación de Cristo, así el Medioevo helénico, reflejo de Homero, nos dejó la imitación del héroe de la Grecia clásica.

Decisiva influencia en la literatura ejemplar fue Valerio Máximo con sus *Hechos y dichos memoriales*, son citas, referencias que deben servir ante todo al escritor de edificación religiosa y ética.

El Medioevo aunque tomó los despojos del saber clásico, los proyectó hacia una nueva perspectiva histórica.

Valerio Máximo propone exaltar la virtud y punir los vicios. En la más intrínseca sensibilidad moral es donde se condiciona la dimensión del "exemplum". Se dispone por materias según las categorías morales: religiosidad, fortaleza de ánimo, constancia, confianza, temperancia, libertad, severidad, cantidad, felicidad, lealtad, grandeza, sabiduría, generosidad, humildad, justicia..., y al contrario la falsedad, la infamia, ociosidad, avaricia, incontinencia, soberbia, fraudulencia, codicia, crueldad, locura, usura, lujuria, insidia, libertinaje y arrogancia.

Los *Hechos y dichos memoriales* de Valerio Máximo eran un manual completo del saber medieval, de la conciencia del hombre ético. El Medioevo no creía en una verdad real, al contrario, la negaba. El "exemplum" en su esencia constituye una serie

de retazos realistas, pero es sobre todo un testimonio. En sí el “exemplum no es ni inmoral, ni moral, es sólo una adición, una muestra del bien y del mal que cohabitan en la experiencia de los hombres. Tiene un valor educativo.

El medioevo no cerraba los ojos al mal y al pecado. Existe una vía segura para merecerse el cielo, aquella de la ignorancia y cándida inocencia; pero el Medioevo abre sus puertas a la experiencia mundana, “probar todas las cosas del mundo”.

La cultura oriental influyó en la occidental, es una cultura que amalgama la fábula, el apólogo el ejemplo, y la sentencia.

La literatura ejemplar creaba una perspectiva del universo psicológico que proponía el conocimiento de tipos humanos o la dialéctica de los instintos. Registraba la realidad que la norma ética condenaba y que la fe pretendía excluir o rehusar. Los “exempla” exaltaban la bondad y condenaban la maldad, era un compendio donde se alternaba el bien y el mal, la felicidad o miseria, la fuerza o la cobardía, el progreso o la derrota; todo esto superpuesto a la psicología del hombre con sus vicios y virtudes, santos y pecadores, víctimas y déspotas, resignados o prepotentes, activos u holgazanes. Existe la ejemplaridad del creyente para que su conducta se desenredase en el laberinto de la casuística humana. En esta realidad mundana el hombre debe saber desenvolverse, no sólo para librarse del demonio, sino también para salir indemne de la lucha con la Fortuna, de la maldad del prójimo. En la historia del Medioevo se señalan primordialmente los trazos morales, la presencia de la providencia. En la literatura del “exemplum” concurren: la fábula, el hecho memorial, la anécdota, la parábola, el milagro, la agudeza y la sentencia.

En el “exemplum” se representa el mundo de las cosas pequeñas y de los actores humildes: historias huidizas de campesinos, de soldados, de burgueses, de comadres, de mendigos, de vagabundos, de juglares de frailes de la época, de la pérdida de devoción, de ladrones, de asesinos, toda esa gente que vive la existencia del día entre el instinto y la astucia, entre la ignorancia y la inocencia, entre la crueldad y el simulacro, tiene una finalidad moralística.

El procedimiento que más se acerca al “exemplum” es la parábola. Es una similitud que asume el valor de paradigma, a la par de ejemplo. También puede ser reducida a la fábula. En ella actúan los hombres y las cosas como específica experiencia de vida, de hábitos y de ética. La parábola se constituye como propio y verdadero cuento. Primero entra a formar parte del Nuevo Testamento (también hay ejemplos del Antiguo Testamento), y se transforma en imagen y vehículo de un género didáctico, dirigido al cuento y a su formación. Tiene sus comienzos en Oriente. Sus fuentes en el Medioevo son mediolatinas.

Il Novellino se perfila bajo estas coordenadas; un valor de enseñanza laico, práctico y concreto, expresado con “fiori di parlare” o de los “belli risposi”, del arte de la palabra que la nueva burguesía comunal iba cultivando como fuerza de nobleza moral y el reflejo de sus aspiraciones espirituales.

Ya en el prólogo se refleja lo que se desarrollará a continuación, un conjunto de ética y moral: “ne disse che dell’abondanza del cuore parla la lingua”, la palabra refleja las virtudes del alma. Cita sacada de Lucas (6, 45) “Ex abundantia enim cordis os loquitur”. *Il Novellino* señala más adelante “faciamo qui memoria d’alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi, e di belle valentie, di belli donari e di belli

amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatto già molti” se refiere al pasado, a sus autores, a las narraciones religiosas (“exempla”) o laicas (“fiori”).

En la sociedad medieval tenía que haber vivido el autor del *Novellino*, representante de aquella burguesía florentina en rápida ascensión política y cultural que se iba apropiando de los ideales cortesés del pasado, puliéndolos con una sabiduría sagaz y una discreción de juicio crítico. *Il Novellino* tiene una finalidad pedagógica, pero desvinculado de toda angostura moralística y didáctica del “exemplum” latino.

Una de las virtudes más importantes que aparecen en el *Novellino*, es la SABI-DURIA como expresión y palabra. Aparece en los cuentos: II, en el III compartida con la PERSPICACIA, en el IV la sabiduría del caballero, en el V, en el VI la sabiduría de los viejos, en el VIII compartida con la PRUDENCIA y la EXPERIENCIA, en el LXVIII la sabiduría de Aristóteles, y en el LXXX la sabiduría de Migliore Abati.

Lorenzo Valla afirmaba en el Medioevo que era en la fe donde encontrábamos la firmeza. ¿Contribuye posiblemente la Sabiduría a reafirmar la fe? ... “Scintiat inflat, charitas aedificat” ... No buscamos saber mucho y miramos más bien asemejarnos a los filósofos que considerándose sabios se han vuelto estúpidos; que para demostrar que sabían de todo discutían poniendo la mirada en el cielo, en el deseo de escalarlo y casi diría de infringirlo como gigantes soberbios y temerarios...”.

Gundisalino en *De anima* decía que para adquirir la verdadera sabiduría, es decir la beatitud, que consiste en el conocimiento de la divinidad, no debemos hacer otra cosa sino rehusar a los sentidos y a toda corporeidad extrañándonos de toda relación mundana y mortal.

Roger Bacon en su *Opus Tertium* advierte que la sabiduría se convierte en virtud moral y política. “Nada es más digno que el estudio de la sabiduría que ilumina la mente del hombre así que escoge todo bien y corrige el mal... Aquellos que estudian no sólo son útiles a ellos sino que rigen, en todo grado, a la Iglesia, a los príncipes, dirigen a los laicos y convierten a los herejes y a los otros infieles”.

Frente a los escritos de Astrología, que en *Il Novellino* se ve condenada en los cuentos XXIX y XXXVIII, se suele encontrar la frase: “il sapente dominerà le stelle”. Como aclaraba en el *Centiloquio*, uno de los textos más leídos y estudiados desde el Duecento en adelante.

Si la tradición fuera representada por los libros de príncipes o por la herejía, alimentaría un aspecto de antipatía racional hacia la fe. Esta se conjugaba con los acontecimientos de cada día para nutrir lo otro: la negación de la providencia. Los herejes podían mostrar las justicias de este mundo como prueba de que era gobernado por un Dios Malo. Esto sería lo mismo que demostrar que Dios no existe, o que de hecho, no se interesa mínimamente de lo que sucede bajo su cielo. Incluyo aquí la HABILIDAD y DESTREZA de los Nigromantes del cuento XXI.

Todo el universo, tanto el mundo de la naturaleza como el microcosmos humano, estaba representado por medio de las anécdotas era concebido como una transcripción de ejemplos, que modelaban e interpretaban el destino de las cosas y sucesos.

Un sentimiento ejemplar del *Novellino* es el de la AMISTAD, experiencia de orden moral. Se clasificaba en una noción tradicional, en un paradigma sin alterar a través de Cicerón con su *Amicitia*, de la pedagogía de Séneca y con Valerio Máximo;

la antigüedad latina había agotado uno de los temas más apreciados en la solidaridad cristiano medieval.

La Amistad era el don más grande, el sentimiento más grato que pudiera consolar la condición humana pero ésta también estaba expuesta, más que otro núcleo moral, a la inconstancia de los individuos, a la estrechez de los acontecimientos, y al capricho de la forma. Parejas de amigos proverbiales, sostenidos por un halo de mística admiración, repetían en el ámbito de la literatura de la didáctica su sólida fe. Era la presencia del hado, del “res gesta” lo que certificaba el aforismo o axioma ético.

En el *Novellino* se presenta en los cuentos: XX la amistad entre el Rey Joven y Beltrán, en el XXXIV la amistad entre dos amigos. En este cuento se da también el JUICIO TEMERARIO por parte de uno de ellos.

En el *Eclesiastés* (6, 14-15) se decía: “un amigo fiel es un gran apoyo: quien lo ha encontrado tiene un tesoro. Un amigo fiel no tiene precio, no se puede medir”.

El profesor de la Amistad fue Cicerón: “Qué atractivo tendría la vida si la amistad ya no existiese?”, “Quae potest esse vitas incunditas sublatis amicitiiis?”. Cicerón ejerció gran influencia en la literatura de la Amistad en la Edad Media. Su *Laelius*, inspiró a los escritores del principio del Cristianismo, y a los de finales del Medievo.

La antítesis de este valor ético viene marcada por la INFIDELIDAD que aparece desarrollada en los cuentos XVIII, la desobediencia del amigo a Carlo Magno, y en el LXXV la infidelidad del amigo.

En el caso de la FIDELIDAD lo encontramos en el cuento XII, la fidelidad de Minadab a su señor David.

Clasifico dentro de la SUTILEZA e INGENIO los cuentos: IX, que comparte al mismo tiempo la Justicia con el dicho castellano: “el que toma a dar se obliga” y el cuento X.

Dentro de la JUSTICIA destaco el cuento XV “de quien incurriera en el delito de adulterio, perdería los ojos”. Habla de la justicia y misericordia, ideas centro del *Novellino*, estas virtudes subliman el gesto excepcional del rey en una prueba de la civilización caballeresca, ideal que rige el nuevo mundo, de municipios soñados del silogismo del Duecento. El cuento LII, justicia en forma de fábula y el cuento LXIX, la justicia de Trajano.

En el cuento XIV aparece la INOCENCIA del hijo del Rey.

Como ejemplos de GENEROSIDAD y CARIDAD, el cuento XVI, el cuento XVII, de la gran limosna que hizo un banquero por Dios. Hago referencia a los pobres como elementos de misericordia en la ética que estoy tratando. El campo a principios de la Edad Media era proveedor y depósito de gente supérflua. Con el paso del campo a la ciudad, los pobres emigran a ésta deseosos de encontrar medios de subsistencia, cuando el aflujo es gradual encuentran trabajo y se adaptan a la sociedad. Cuando la ola migratoria crece, esto no sucede así, existe un rechazo por parte de las estructuras urbanas. Así se les obliga a mendigar. La limosna es en el primer momento una solución provisional, luego deben resignarse a vivir al margen de la sociedad. No existe frontera bien delimitada entre el mundo del trabajo y el de la miseria, la limosna no excluye el salario.

En el Medioevo se refleja la situación de pauperismo, deben recurrir a hospitales, en los hospitales se recuperan los “senzatetto”, las congregaciones de caridad se encargan de la distribución de la ayuda a los necesitados, los ricos tienen “sus” pobres, que socorren para redimir así sus propios pecados.

En la práctica social del Medioevo a los pobres les corresponde una parte determinada en la particular “división social del trabajo”: ellos son indispensables porque facilitan la redención de los pecados y la salvación del alma. Además no faltan las imágenes satíricas de la hipócrita benevolencia de los monjes.

La Generosidad en el cuento XX del Rey Joven, en el cuento XXV del Sultán, en el LIII la generosidad y nobleza del emperador Federico II, influenciado por el “exemplum de versificatore et gibboso” de la *Disciplina Clericalis* de Pietro Alfonso.

Ejemplo de AUTORIDAD, aparece en el cuento XIX, de SAGACIDAD en el XXIII y en el XCIV la sagacidad de la zorra que afirmaba: “ogni uomo che sa lettere non è savio”, frente a la OSADIA del lobo: “Io so ben fare”.

La ASTUCIA se da en un gran número de cuentos. En el XXII del viejo loco, en el XXXI del “favellatore”, XXXIX del fraile menor, XLIII del Bufón, XLIV de Marco Lombardo, XLIX del médico, XLVI de Isotta, LXXIII, LXXVII, XCI, XCVIII, del mercader. Destaco aquí el cuento XLIX en el que se debaten dos polos opuestos, la Astucia y la sabiduría del médico, frente la soberbia del obispo. Se ve reflejada la corrupción moral en el arzobispo y por otro lado la sabiduría del médico. La figura del médico tolosano es la intérprete ideal de las nuevas virtudes caballerescas laicas frente la moralidad externa, tradicionalmente formal del orgulloso arzobispo, este burgués se comporta con civil firmeza.

La FELICIDAD la podemos encontrar en el cuento XCIX. Aquí un juego casi irreal de coincidencias motiva el cruce hasta la imprevista solución que se transforma en mítica felicidad.

Otra virtud es la SINCERIDAD, en el cuento LXIII del caballero sin miedo frente la afrenta de sus vasallos.

La PRUDENCIA en el cuento XXVIII compartida con la PACIENCIA, el LXVII la prudencia del consejo, como órgano social, y el LXXXI del Buen Héctor.

Cabe destacar para finalizar con las virtudes, en el LXXXIV la piedad de Ezzolino; la FRANQUEZA y FORTALEZA en el cuento XXXII, la FAMA de Lancelotto en el XLV, y el AMOR CORTES como característica literaria de la época en los cuentos LX, LXIV, LXXXII.

Estos textos no son casi nunca originales, pero cuando el autor del *Novellino*, pone con la propia ayuda de su fantasía, acontecimientos inéditos, entonces supera también los pretendidos vicios constructivos que en su tiempo estaban reprimidos.

Como vicios encontraremos la DESCONFIANZA de Ricardo Corazón de León, en el cuento LXXVI con la sentencia implícita: “nelli amichevoli modi de’ nemici non si dee uomo fidare”.

La INFAMIA queda manifestada en el cuento VI con los hechos de Roboam: “adunò il popolo, e disse paroli feroci”.

El MATERIALISMO de Catón en el cuento LXXII en un soliloquio en el que aparece la Fortuna configurada. Catón se lamenta porque ha perdido muchas cosas, la Fortuna le contesta que lo que se puede perder no es propio, así que lo que Catón pierde no es suyo.

La CODICIA del discípulo en el cuento XI, el EGOISMO en el cuento XXX, la malicia de los discípulos en el XCV, la CURIOSIDAD en el XXXV, el NARCISISMO como conclusión a partir de la propia historia de Narciso sacada de la "Metamorfosis" de Ovidio.

La IMPRUDENCIA en los cuentos XXXVIII y XLIII.

La pereza del Rey en el LI. El Rey siente vergüenza porque le habían hecho deshonor a su persona (representación de la corona). Tiene que llegar la gascona, a la que habían ofendido para abrirle los ojos al perezoso, al Rey que había tardado en implantar el orden.

La INSIDIA en el LXXIII del Sultán y la astucia del judío. Aparece la parábola dentro del cuento. *Il Novellino* nos da una lección didáctica, es decir, "il padre che le diede sa la migliore". En la parábola del *Novellino* calla que el verdadero anillo hace al verdadero heredero. El ejemplo encuentra su razón en sí mismo, en la INSIDIA (insinuación malévola), presentada por el Sultán y que esquivo pronto el judío.

En el cuento XXXVI, con la presencia de Dios en la Historia, encontramos el pecado en la IDOLATRIA.

La trena compuesta de LUJURIA, SOBERBIA, y AVARICIA refleja la ética escolástica. Y también la sociedad coetánea, y detalles y acentuaciones que se destacan en los predicadores, sobre todo por la preminencia atribuida, en el ámbito de la terna, al último componente, la Avaricia, palabra con la que se entiende el afecto al dinero. El Duecento conoce un crecimiento del impulso de la competitividad, y la tendencia a ganar dinero. Albertino, predicador de la época, dice que "la avaricia impregna todas las edades. La avaricia apasta cada plano de la actividad del hombre: los pensamientos de este último, ya que medita incesantemente, día y noche como crear dinero". El dinero es la meta de todo lo que hace. La avaricia estaba llegando a ser una doctrina. Había escritores laicos que defendían la riqueza como algo que favorecía la virtud. Luca de Bitono presenta el espíritu de la avaricia desde cuya voz ha oído en torno a sí, las cosas nobles y caritativas que se pueden hacer con la riqueza. Italia, entonces, estaba llena de maldad. Se veían circundados por la lujuria, soberbia y el máximo era la avaricia; este pecado aparece en el cuento LXXXIII, bajo la forma de parábola, registra el ejemplo del oro y de los compañeros que bajo la avidez se mataron uno al otro, sobresale el significado que da al término "ejemplo", que conserva el valor preciso de testimonio, confirma la enseñanza de Cristo, también se da la avaricia en el cuento IV. con el juglar, y en el L la avaricia de Francesco.

Estos vicios afectan la región del intelecto del hombre. Otro vicio era la LUJURIA. En el cuento XIII se nos afirma que con el deleite de los placeres mundanos se pierden las virtudes. Aparece también en el cuento LXXXVII, referido a la Iglesia y en el LXII, dentro de un convento.

El otro pecado es la SOBERBIA "come, infatti, un eccesso di vento gonfia gli occhi, talché non possono vedere chiaramente e ciò è disastroso per lo Stato". En los cuentos XXVI de la inujer, en el XLI, y en el XLIX la del obispo.

Otro pecado ligado a la avaricia es la USURA, los usureros se sonrojan al ser llamados como tales. Ocurre que se les llama "prestadores", "cambistas", y "mercaderes", y a su usura, "mérito", "provecho" o "fruto". El usurero sano o enfermo, joven o viejo, persiste en su maldad. La sociedad medieval es vertical, concebida teo-

cráticamente. En el trans fondo hay una postura ética y religiosa. Desde los siglos XII-XV la cuestión de moral económica se confunde con el tratado de la usura. El tema de la usura es una de las cuestiones más debatidas entre teólogos, filósofos y juristas y predicadores populares que ejercieron su influencia sobre todo entre las clases humildes y el pueblo de pan llevar. Los autores medievales no pudieron tener una idea clara sobre la moral del préstamo del dinero con interés. Les costó tomar conciencia de los nuevos problemas del mercado económico de la oferta y la demanda. En los profetas y en el Nuevo Testamento abogan en favor del préstamo sin interés, hecho por caridad. Esto, se refleja en muchas parábolas de la época de Jesús. Basilio el Grande llega a decir que exigir el interés por el prestado es recoger lo que nunca se sembró, idea un tanto aristotélica. La usura fue utilidad, al precio de uso de una cosa prestada, aunque más tarde se le dé un valor peyorativo. Santiago de Vitry decía: “Dios creó a los agricultores, clérigos y soldados; pero a los usureros únicamente el diablo”.

Aristóteles y Platón condenaron de inmoral la usura. En la ideología aristotélica dinero es siempre instrumento de intercambio. Fue clásico el axioma: “una cabra engendra hijos, pero el dinero no engendra dinero”: “nummus numnum non parit”.

Aparece en el *Novellino* en los cuentos XXVI el cobro de interés, en el LXXV: “E così si pruovano tale così per denari le quale dice l'uomo, che non le direbbe per iscampare da morte a vita”. En el XCIII la usura de la Iglesia, en el XCVI la perspicacia del joven aún le hace ganar medio “denaro” al avaro del viejo. XCVIII “E tanto fece, che l'una metà si trovò nelle nave col guadagno che far se ne doveva”.

El estudio de los defectos femeninos, merece un análisis más profundo, a mi parecer, para llegar a comprender la concepción moral de la mujer en el Medioevo. Me limitaré a señalar algunos ejemplos. Según la Iglesia el pecado había entrado por vía de Eva y así la muerte. En el cuento XIV se la compara con el demonio. San Gerónimo decía: “la donna è portata dal demonio, via dell'iniquità, ferita di scorpione, genere nocivo; quando si avvicina stimola, accende il fuoco... per colpa sua al principio entrò nel mondo il peccato. La libidine piega molti menti ferree”. El cuento LIIX es totalmente misógino, se señala la crueldad de la mujer y exalta la renuncia valerosa del caballero. En el LXX señala la arrogancia de la mujer. En el LIV, se trata de una prostituta, aquí escondida bajo el nombre de “sua amica” porque se refiere a un obispo. También en el XXXVIII donde Tales de Mileto: “albergò una notte in una casetta d'una feminella”. Se une a todo esto la ASTUCIA de la mujer, virtud, que hizo que superaran muchos obstáculos de los hombres como en el LXVI, la astucia de Isotta.

En el *Novellino* se pone en debate el tema aristotélico de la dialéctica entre los dos polos opuestos que generan las pasiones humanas y la proyección de éstas sobre la relación del hombre con los demás hombres dentro del marco de la concepción del mundo y de la naturaleza como espejo codificado de las verdades divinas; trascendentales.

Presenta un modelo epistemológico en el que la experiencia diaria y el deseo de una concepción más liberal de una cultura y la moral conducen a una búsqueda de una praxis válida para una sociedad con continuos cambios vertiginosos, ya sea por los grupos sociales que emergen o por las relaciones entre los mismos.



FEDERICO II EN PALERMO Y ALFONSO X EN TOLEDO: DOS CORTES Y UNA MISMA CULTURA

ANGELES ARCE

Universidad Complutense de Madrid

No debe considerarse meramente casual la existencia en el siglo XIII de dos cortes en dos ámbitos geográficos distintos gobernadas por dos monarcas excepcionales que tienen como interés común el culto al saber y a la inteligencia.

Aunque pertenecientes a la misma rama familiar de los Hohenstaufen —Alfonso era hijo de Beatriz de Suabia, prima de Federico y ambos nietos de Federico I Barbarroja—, es muy probable que no llegaran a conocerse ni que siquiera tuvieran referencias recíprocas por el ligero desfase cronológico que había entre ellos. Federico II (1194-1250) —duque de Suabia, Emperador de Alemania y rey de las Dos Sicilias y Jerusalén (1)— es unos años anterior a Alfonso X (1221-1284), rey de Castilla y de León desde 1252 y aspirante frustrado a la corona imperial alemana después de la muerte de Guillermo de Holanda (1256). Y quizás lo que más los une no son esas dos décadas en las que sus biografías coinciden ni el linaje común, sino unas similares condiciones ambientales que crean ese indiscutible paralelismo entre ambos (2).

Es evidente que las vicisitudes históricas que unen Sicilia con nuestra península eran multiseculares. Baste recordar sólo tres ejemplos: Tucídides asegura que los sicanos, primeros pobladores de la isla, procedían de las cortes orientales de la península ibérica; posteriormente se vio la semejanza, desde el punto de vista lingüístico, entre algunos sonidos del sur de Italia con elementos de dialectos ibéricos orientales, lo que parece probar que la colonización romana en España pudo llevarse a cabo con personajes suritalícos; y en tercer lugar lo que más nos interesa en este momento: Es-

(1) El mejor trabajo histórico sigue siendo todavía el de Ernst Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Berlín, 1927-1931, el primero de cuyos volúmenes tiene traducción italiana, Milano, Garzanti, 1942; V. también AA.VV., *Atti del Convegno internazionale di studi federiciani*, Palermo, 1952; una abundante bibliografía general puede encontrarse en Raoul Manselli, "L'imperatore Federico II", en *Cultura e scuola*, Roma, 17 (1966), pp. 71-77.

(2) A pesar del significativo título carece de todo interés el artículo de Eugenio Montes, "F. II de Sicilia y A. X de Castilla", en *Revista de Estudios políticos*, Madrid, Anejo al nº 10 (1943), pp. 3-31.

paña y Sicilia fueron las únicas zonas de toda Europa en las que los árabes se asentaron e irradiaron su cultura.

A partir del s. XII son varios los centros culturales que destacan: Tarazona, Sevilla, Murcia, Barcelona, Toledo, Segovia, Zaragoza, Huesca..., mientras que en el sur de Italia, por no ser una corte estable, se imponen Messina, Palermo, Capua y Nápoles, sede desde 1224 de una universidad de institución real. Sin embargo, sólo Toledo y Palermo —considerada por Pietro da Eboli “dotata trilingui”— se erigirán, con sus respectivos monarcas a la cabeza, como sedes de un enciclopedismo medieval tanto en lo literario como en las ciencias positivas y matemáticas.

La islamización que se observa en ambas cortes es, no obstante, bien diferente. Así, Alfonso X, toledano de nacimiento, no podía aceptar ni compartir las costumbres arabizadas que proliferaban en la corte siciliana, especialmente durante el reinado de Roger II, abuelo materno de Federico. Este monarca (1097-1154) organizó una corte con eunucos, harem, con monedas fechadas por la hégira y con invocaciones a Alá, y en la que no podía faltar una academia de sabios de distintas procedencias. Su nieto suprimirá algunas de estas costumbres pero tendrá siempre presente el recuerdo juvenil de una Palermo con apariencia árabe en la que confluían corrientes normandas junto con las latinas, griegas, bizantinas o musulmanas.

Los dos soberanos coinciden también en ser los directores de un mundo cultural sin parangón en la época pero en el que ambos no son los primeros promotores, sino sólo los herederos de unas semillas anteriores que alcanzan su auténtico y definitivo desarrollo en esa especie de “despotismo ilustrado” del s. XIII: me refiero a los centros conocidos como la *Magna Curia* y la Escuela de Traductores. Ambos, aunque en especial el toledano, serán considerados como el puente imprescindible entre la cultura oriental y occidental ya que, gracias a las traducciones del griego y del árabe, los eruditos europeos entraron en contacto con esos textos que la mayor parte de ellos desconocía. Al mismo tiempo que sirven de lazo cultural con Europa las escuelas siciliana y toledana serán la base de lanzamiento de los primeros movimientos literarios de sus respectivos países: la lírica de manos de Federico II y la prosa de la pluma de Alfonso X.

Aunque los resultados llegaron a ser similares, expondré a continuación cómo circunstancias históricas motivaron que la estructura de esas cortes medievales y la etnia de sus séquitos fueran bastante diferentes.

A grandes rasgos la Italia del Duecento estaba dividida en tres amplias zonas geográficas y lingüísticas: en el norte había numerosas cortes feudales, económicamente ricas, y cuya lengua de cultura presentaba algunas características comunes con el francés o el provenzal; la Iglesia católica estaba presente en la Italia central y su lengua oficial se acercaba más a los caracteres lingüísticos del neolatino oriental cuando ya el pueblo no utilizaba el latín; finalmente en el sur o Mezzogiorno se asentaba una única corte sólidamente centralista, aunque móvil, en la que coexistían el griego, el árabe y un latín con influencias normandas. Esta corte, considerada como una de las más refinadas y la menos feudal de Europa, hizo de Sicilia el primer estado moderno del continente tanto por su organización burocrática como por las pretensiones absolutistas de la corona, sin olvidar que, desde el punto de vista literario, al-

gunos creen que “fuori di essa si può ben dire, senza timore di peccare contro la storia, che tutta la nostra storia letteraria avrebbe avuto un corso differente” (3).

Siguiendo en un primer momento el ejemplo de la difundida poesía provenzal, Federico II empieza a patrocinar a partir de la tercera década del Duecento una escuela poética que presenta como novedad el no estar formada por trovadores sino por funcionarios de la cancillería. El monarca se rodeó, pues, de una élite política que incluía a burócratas, nobles, notarios o personalidades de la corte que, además, escribían poesía en vulgar como evasión de los problemas cotidianos. Todos ellos, bien procedentes de la península como Pier della Vigna o Giacomino Pugliese bien naturales de la isla como Stefano Protonotaro o Jacopo da Lentini, formaban parte de lo que se conocía como la *Magna Curia*, considerada como el órgano fundamental de la administración estatal. Esto es precisamente lo que los va a distinguir del resto de los poetas de Occitania. El poeta de esta “scuola siciliana” es un hombre culto que escribe por el placer de la poesía, de una poesía pensada para ser leída individualmente y no para ser recitada con música; se opone así a la de los trovadores profesionales a veces meros juglares ansiosos de honores e inclinados a la adulación.

Sin embargo, no es el momento de detenerme más en las características de esta escuela o de las varias *scholae* o secciones que formaban la *Magna Curia* porque, aun reconociendo sus indiscutibles innovaciones métricas y lingüísticas, es mi intención presentar la otra faceta que se lleva a cabo en Palermo: las traducciones de lenguas orientales.

Es evidente que en torno a Federico II se desarrollaba una exuberante vida intelectual ya que él mismo hablaba o por lo menos conocía muchas lenguas: el alemán paterno, el francés normando de su madre (4), además del latín, el griego (5), el árabe (6) y el incipiente “volgare” italiano. El conocimiento de estas lenguas ampliaba el interés del monarca y de todo su círculo por las ciencias y la filosofía, campos a los que en mayor medida irían encaminadas las traducciones. Sin embargo, mientras Alfonso X veía estas ciencias “no como un lujo propio sino como una necesidad nacional” que cultivaba “dentro de casa con los doctos peninsulares”, para el emperador italiano —llamado el Sultán de Occidente—, esta curiosidad científica formaba parte de su prestigio imperial y de su arrogante personalidad que le permitía intercambiar correspondencia con los sabios del Yemen, Egipto y Marruecos o con monarcas como Saladino (7).

(3) G. Folena, “Cultura e poesia dei siciliani”, en *Storia della Letteratura italiana: Le origini e il Duecento*, I, Milano, Garzanti, 1965, pp. 271-347 (p. 273).

(4) F. Ribezzo, “L'elemento normanno nella letteratura e nella lingua della Sicilia e della Puglia”, en *Bollettino del Centro di Studi filol. e ling. siciliani*, Palermo I, (1953), pp. 107-114; Palma M. Letizia Rizzo, “Elementi francesi nella lingua dei poeti siciliani della *Magna Curia*”, en *Boll. del Centro di St. fil. e ling. sic.*, Palermo I (1953), pp. 115-129 y II (1954), pp. 93-151.

(5) Ver S. Borsari, “F. II e l'Oriente bizantino”, en *Rivista storica italiana*, Torino, 63 (1951); *Poeti italobizantini del secolo XIII*, a cura di M. Gigante, Napoli, 1953.

(6) Ver F. Gabrieli, “F. II e la cultura mussulmana”, en *Rivista storica italiana*, Torino, 64 (1952); A. Pagliaro, “Riflessi di poesia araba in Sicilia”, en *Boll. del Centro di St. filol. e ling. sic.*, Palermo, II (1954), pp. 29-38.

(7) Debe tratarse de un descendiente del gran Saladino (1137-1193), conocido en el mundo occidental por su justicia y benignidad, con lo que se convierte en personaje habitual de las literaturas románicas. En Italia Saladino aparece ligado al tema de la tolerancia religiosa y a la astucia

Sin negar, por supuesto, la dedicación del monarca siciliano por la cultura, no me parecen del todo exactas las afirmaciones de Folena cuando dice que "l'orizzonte apertissimo della cultura del tempo di Federico II, [era] senza precedenti di uguale vastità nel Medioevo per incontro e contemporaneità di esperienze diverse" (8). Sus palabras podrían rebatirse en dos puntos: primero porque otro importante florecimiento cultural había tenido lugar medio siglo antes durante los reinados de Roger II y Guillermo I —abuelo y tío respectivamente de Federico—, y en segundo lugar porque muchos de los sabios y traductores que trabajaron en Palermo habían perfeccionado sus estudios en Toledo, con lo que reconocían la primacía de la ciudad castellana al menos en este campo.

Las primeras versiones insulares trataban de temas filosóficos y científicos siguiendo las huellas de las toledanas pero, a diferencia de éstas, no conviene olvidar que los colaboradores de la *Magna Curia* estaban ligados a la burocracia cortesana. Y a ella pertenecen los primeros traductores de los que se tienen noticia (9) como Enrico Aristippo, natural de Calabria y primer ministro de Guillermo I (segunda mitad del s. XII). El calabrés traduce del griego al latín el IV libro de la *Metereología* de Aristóteles así como los diálogos platónicos *Menón* y *Fedón*, mientras que en colaboración con Eugenio da Palermo, almirante siciliano, vierte esta vez del árabe, el *Almagestum* (hacia 1160) que era como se conocía el tratado de Astronomía de Tolomeo. Eugenio, gran conocedor del árabe, traduce ya en solitario la *Optica* tolemaica y gracias a su esfuerzo ha llegado hasta nosotros ya que se han perdido el original griego y su posterior versión árabe.

Hay un hecho, sin embargo, que prueba que los trabajos realizados en Palermo no tenían una gran difusión en el mundo cristiano medieval. Quince años después de la traducción siciliana del *Almagesto*, un importante traductor del norte de Italia, Gherardo da Cremona, hace una nueva versión en la corte toledana, desconociendo posiblemente la realizada por sus compatriotas. A pesar de que la obra del astrónomo de Alejandría había sido traducida al árabe en el s. IX y más tarde lo será al hebreo por judíos españoles, la versión latina que se difunde por todo el occidente hasta su publicación en Venecia en 1515, es obra del conocido como Cremonensis. Esto es doblemente significativo porque sirve también para demostrar que cuando un estudio italiano quiere ponerse al día en la cultura bizantinoarabizada, no viaja hacia Bizancio o Egipto —que mantenían relaciones con las repúblicas de Venecia y Génova cercanas a su Lombardía natal— ni tampoco va a Sicilia, sino que se dirige hacia Toledo de la que sí tenía puntuales noticias.

(Novellino, XXVI y LXXIII; Dante, *Inf.* IV, 129 y Boccaccio, *Decameron*, I,3 y X,9); Francia lo liga a una actitud épico-caballeresca que hace decir a Américo Castro (*Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960) que el Saladino francés tiene más de francés que de Saladino; y finalmente España lo asocia no al tema religioso sino a una conducta moral (en la *Gran conquista de Ultramar* —finales del s. XIII—; en dos cuentos, el XXV y L del *Libro del Conde Lucanor* de Juan Manuel y ya en el s. XV en el *Mar de historias* de Pérez de Guzmán).

(8) Folena, *op. cit.*, p. 294.

(9) Sigo las noticias que da R. Menéndez Pidal en *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa Calpe, 1968; ver también S. Stern, "Un circolo di poeti siciliani ebrei nel secolo XII", en *Boll. del Centro di St. filol. e ling. sic.*, IV (1956), pp. 39-59.

De esta manera Gherardo, que llegó a la corte castellana con la sola intención de conocer y difundir el *Almagesto*, prolongó su estancia en la ciudad durante varias décadas trabajando como uno más entre los sabios asiduos de la escuela después de estudiar el árabe en profundidad. Fue tanto lo que descubrió en los textos árabes desconocido por la cultura occidental, que amplió sus traducciones a los más variados campos: álgebra, medicina, astrología, geomancia o aritmética, hasta un total de casi ochenta tratados, número que hace pensar en la posibilidad de que el italiano dirigiera un equipo propio de traductores entre los que colaboraban judíos y mozárabes como Galippus.

Es verdad que en la Europa del s. XII existían otras escuelas episcopales con prestigio, pero todas coincidían en otorgar a Toledo la primacía en la islamización del mundo occidental. Esta es la causa por la cual los eruditos europeos acuden a ella o a otras escuelas españolas para ampliar sus estudios y realizar diversas traducciones como sucederá con el italiano Platone da Tivoli, el flamenco Rodolfo de Brujas, el germano Hernán Alemán, o ingleses como Alfredo Sareshel, Roberto de Chester, Daniel de Morley y el filósofo Adelardo de Bath con una de cuyas traducciones se introducen por primera vez en Europa los guarismos árabes.

Un caso peculiar lo representa ya en el Duecento el escocés Miguel Escoto (1175-1236) que además de traducir y de comentar a Aristóteles (*De Animalibus*, *De Anima...*), se dedicó, en estrecha colaboración con el judío Abuteus, a la profundización de obras de autores hispanoárabes, como el *De Sphaera* de Alpetragio (fechada en Toledo en 1217) que contribuyó a la difusión del sistema astronómico aristotélico en oposición al tolemaico. Gracias a él otros autores musulmanes nacidos en España como Avempace, Averroes, Abentofáil o Maimónides, comenzarán a ser difundidos por toda Europa junto a los considerados clásicos. Escoto señala, además, un nexo de unión entre las escuelas siciliana y toledana porque desde España (10) lleva en 1227 los conocimientos adquiridos a Palermo donde ejerce el cargo de astrólogo (11) y matemático de cámara de Federico II (12), coincidiendo en esa corte con dos personajes cuyos nombres latinizados evocan su procedencia española: Petrus Hispanus y el conocido como Magister Dominicus, figuras que pueden servir para introducirnos en la España coetánea.

Ya he mencionado cómo el fabuloso mundo cultural de Toledo no comienza en la época del Rey Sabio sino unas décadas anteriores al reinado de su padre Fernando III (1199-1252), cronológicamente paralelo al emperador italiano. Así el siglo y medio en el que se lleva a cabo la labor traductora de la escuela toledana (1130-1287) puede dividirse en tres períodos: época Raimundiana (1130-1187), época de transición (1187-1252) y época Alfonsina (1252-1287) (13).

(10) Ver Charles H. Haskins, "Michael Scott in Spain", en *Homenaje a A. Bonilla y San Martín*, Madrid, II (1930), pp. 129-134.

(11) Su fama de mago y adivino se extendió por todo el Medioevo y Dante lo incluye como tal en su *Infierno*, XX, 116-117.

(12) C. Haskins, "Michael Scott and Frederic II", en *Isis*, Philadelphia, 4 (1921-22), pp. 250-275.

(13) Esta cronología la fija José Sangrador Gil, *La Escuela de Traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios toledanos, 1985, p. 17.

Los acontecimientos históricos influyeron decisivamente en el posterior funcionamiento de la escuela. Toledo, capital de un importante reino de taifas, cayó muy pronto en manos de los cristianos (1085) y éstos demostraron su inteligencia respetando y beneficiándose de los numerosos manuscritos que había en las bibliotecas de la ciudad. Es así que la cultura árabe y la latinocristiana se fusionan pero gracias a un elemento aglutinador simbolizado en los judíos, generalmente doctos e ilustrados, que huían de la intolerancia almohade y sin cuya intercesión las dos razas históricamente irreconciliables nunca se hubieran hermanado (14).

La ciudad castellana era la idónea para este tipo de trabajos de traducción: disponía de abundantes textos árabes, de eruditos que además de conocer las lenguas dominaban las materias que traducían y tampoco le faltaban mecenas que protegían el saber. Para el primero de ellos tenemos que remontarnos al arzobispo don Raimundo († 1152), promotor de la Academia, del Colegio o de la Escuela de Traductores y protector de numerosas versiones de Gundisalvo y Juan Hispano (15), conocidos por Gherardo da Cremona. Don Raimundo realizó, además, grandes reformas urbanísticas en Toledo e intervino en el Consejo y en la Cancillería real, preocupaciones que lo ligan directamente con los poetas de la *Magna Curia* siciliana.

En las seis décadas de transición entre las dos etapas aureas de la escuela toledana, no son muchas las traducciones ni los traductores importantes si exceptuamos dos nombres altamente significativos en el tema que nos ocupa. El primero es el ya mencionado Miguel Escoto, una de las pocas figuras que trabajaron en España y Sicilia, y otro es Hernán Alemán (primera mitad del s. XIII) que, además de vivir en ambas cortes (16), fue el precursor de las traducciones al romance, entrando de lleno en la primera época alfonsina.

Cuando el Rey Sabio sube al trono de Castilla en 1252 continúa con la tradición de la escuela, si bien en época de infante ya había mandado traducir el *Lapidario* (1250) y el *Calila e Dimna* (1251). Como rey tuvo que compaginar las preocupaciones políticas propias de la corona (17) con una mayor dedicación a los distintos equipos de traductores que, aunque con técnicas heredadas, seguían un procedimiento más complicado que el llevado a cabo por los traductores sicilianos.

No se tienen noticias fidedignas de cómo se realizaban en Palermo las traduccio-

(14) Sobre los judíos pueden verse, entre otros, A. Castro, "Alfonso el Sabio y los judíos", en *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1954, pp. 451-468; David Romano, "Le opere scientifiche di A. X e l'intervento degli ebrei", en *Oriente e Occidente nel Medioevo*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 677-711; Pilar León Tello, *Judíos de Toledo*, Madrid, 1979; además del libro citado de José S. Gil.

(15) Ver L. García Fayos, "El colegio de traductores de Toledo y D. Gundisalvo", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 19 (1932); J.F. Rivera Recio, "Nuevos datos sobre los traductores Gundisalvo y Juan Hispano", en *Al-Andalus*, Madrid, C.S.I.C., XXXI (1966), pp. 267-280.

(16) Trabajó en Toledo, pasó a Nápoles al servicio de Manfredi y retornó al reino de Castilla.

(17) Alf. X tuvo que enfrentarse, entre otras cosas, con el avance de la Reconquista hasta Cádiz, el apaciguamiento de Murcia, la cuestión de Portugal... y lo que le liga una vez más con F. II: la pretensión a la corona del Imperio Germánico. Con ese motivo vino a Castilla Brunetto Latini desde Florencia como embajador de los güelfos y algunos de sus acompañantes se quedaron después en la ciudad del Tajo.

nes pero sí se sabe cómo se hacían en la corte castellana (18). Era necesario un equipo en el que generalmente había un alfaquí musulmán, un dragomán mudéjar o un rabí judío que, a viva voz, vertía el texto original en romance para que simultáneamente un clérigo o erudito cristiano lo pasase al latín. Con el tiempo el proceso cambia y se perfecciona y el monarca —que cada vez va tomando una parte más activa en los trabajos (19)—, decide que las traducciones se hagan en castellano (20).

Sin embargo, el equipo seguía siendo imprescindible. Un musulmán o un hebreo, conocedores del árabe, hacían la primera versión oral del texto para que después el cristiano tuviera la misión de dar a ese romance lleno de incorrecciones un estilo más o menos literario. Los textos y las miniaturas que ilustran los códices nos dicen cómo el monarca revisaba personalmente los trabajos de esos equipos de especialistas que iban completándose con un “emendador”, con un “capitulador” y con un “glosador” antes de pasar a las manos del copista (21). Estos desvelos regios hacían que la versión definitiva fuera cada vez más perfecta (22) poniendo especial cuidado en la corrección del lenguaje tanto si se trataba de traducciones como de obras originales o de compilación (23).

De esta manera, las dos lenguas empleadas en las traducciones toledanas sirven para dividir los dos períodos de la escuela así como los temas de las mismas: el latín utilizado en la etapa raimundiana era idóneo para textos filosóficos o teológicos mientras que en la época alfonsí el castellano se convirtió en la lengua propicia para asuntos científicos llegando a alcanzar categoría de lengua oficial (24), rango que hasta entonces ostentaba exclusivamente el latín.

Toledo, pues, se convirtió en el punto de encuentro de tres comunidades étnicas y religiosas que consiguieron crear con su simbiosis y su trabajo en común un saber islámico español en un momento en el que comenzaba en Oriente la decadencia del mundo árabe. Y la lengua que tenían en común esas tres razas era un castellano que todos aceptaban con una gran tolerancia.

A pesar de las diferencias analizadas entre las escuelas siciliana y toledana —uso

(18) Gonzalo Menéndez Pidal, “Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes”, en *N.R.F.H.*, México, V (1951), pp. 363-380.

(19) Antonio G. Solalinde, “Intervención de A. X en la redacción de sus obras”, en *R.F.E.*, Madrid, II (1915), pp. 283-88.

(20) El deseo del rey de romancear los textos pudo ser debida a factores distintos: bien por su afán de didacticismo ya que el pueblo desconocía el latín, bien porque pudo seguir los consejos de sus colaboradores judíos que veían el latín como lengua de la liturgia cristiana. También se tiene noticia de una traducción francesa realizada por Bonaventura de Sena del *Libro de la Escala* (1264) que sin duda Dante conoció (los conocidos estudios de Asín Palacios y Enrico Cerulli, ambos de 1949, lo confirman).

(21) Ver J.S. Gil, *La escuela... op. cit.*, pp. 122-123.

(22) Sobre la lengua y el estilo de los traductores puede verse J.M. Millás Vallicrosa, “El literalismo de los traductores de la corte de A. X el Sabio”, en *Al-Andalus*, Madrid, C.S.I.C., I (1933), pp. 155-187. También A. Galmés de Fuentes, *Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana*, Madrid, Real Academia Española, 1956.

(23) Si para la lírica A. X utilizó el gallego, para la prosa —poco personal aunque con rasgos inconfundibles— se valió del castellano.

(24) F. González Ollé, “La primacía lingüística toledana”, en *R.F.E.*, Madrid, LXVII (1987), n^o 1-2, pp. 123-26.

del latín en las traducciones en prosa mientras se reservaba el vulgar italiano para la lírica en la primera, y empleo del castellano para la prosa en la segunda—, es conveniente, para terminar, recordar las grandes semejanzas entre sus respectivos artífices. Tanto Federico II como Alfonso X tenían intereses y preocupaciones comunes y no sólo en el campo de las traducciones. La devoción de ambos por la astrología y astronomía hizo que la leyenda los acusara de superstición —que no era sino creencia en los horóscopos—, y de algo mucho más grave, de impiedad e irreligiosidad que podía ser debida a las desmesuradas ansias de saber que a uno y otro los impulsaba y que sus contemporáneos no comprendían.

Así, por todo lo expuesto se podría concluir afirmando que “las vidas paralelas de los dos soberanos dicen que Palermo y Toledo, Sicilia y España, ofrecen en el siglo XII y comienzos del XIII condiciones de vida espiritual muy semejantes, y relaciones directas capaces de determinar la aparición de fenómenos equiparables, fenómenos que es necesario estudiar a la vez, pues mutuamente se esclarecen” (25).



(25) R. Menéndez Pidal, *España... op. cit.*, p. 167.

GUITTONE D'AREZZO A LA MUJER PERFECTA

CRISTINA BARBOLANI

Universidad Complutense de Madrid

“La grans partisons de touz
parleors est en ij manieres, une
qui est en prose, et une autre
qui est en rime; mais li enseigne-
ment de rectorique sont com-
mun andui”

Brunetto Latini

En las antologías para la *Scuola Media Superiore* no suele faltar la carta nº V del Epistolario de Guittone. Sin duda su valor como primera aparición en prosa del tema —tan italiano— de la mujer perfecta, justifica de sobra esta presencia. Pero si a alguien ha podido parecerle una página de prosa fácil, apta para el comentario de un estudiante *liceale*, nada hay menos cierto; nada más engañoso que la trampa de esta “facilidad difícil”.

Hay que reconocer que existen ciertamente textos medievales más herméticos que éste. Pero ante esta carta Vª las dudas y los problemas de interpretación que surgen no son anecdóticos; conciernen a la totalidad del asunto y nos enfrentan con lo que termina por aparecernos como un complejo enigma. Ya en la primera impresión de lectura advertimos que su sencillez es un espejismo:

- 1 Soprapiacente donna, di tutto compiuto savere, di pregio coronata, degna mia Donna Compiuta, Guittone, vero devotissimo fedel vostro, umilmente se medesimo racomanda voi.
- 2 Gentil mia donna, l'onipotente Dio mise in voi sì meravigliosamente compimento di tutto bene, che maggiormente sembrate angelica criatura che terrena, in ditto e in fatto e in la sembianza vostra tutta, chè, quanto omo vede de voi, sembra mirabil cosa a ciascuno bono conoscidore. Per che non degni fummo che tanta preziosa e mirabele figura, come voi siete, abitasse intra l'umana gennerazione d'esto seculo mortale; ma credo che piacesse a lui di poner vo'tra noi per fare meravigliare, e perchè fuste ispecchio e

- miradore, ove se provedesse e agenzasse ciascuna valente e piacente donna e prode omo, schifando vizio e seguendo virtù, e perchè voi siete deletto e
- 3 desiderio e pascimento de tutta gente che vo' vede e ode. Or dunque, gentile mia donna, quanto el Signor nostro v'ha maggiormente allumata e smirata a compimento de tutta preziosa vertute più ch'altra donna terrena, e cusi più ch'altra donna terrena dovete intendere a lui servire e amare de tutto
- 4 corale amore e de pura e de compiuta fede. E però umiliatevi a lui, riconoscendo ciò ch'avete da lui, in tal guisa che l'autezza dell'animo vostro, nè la grandezza del cuore, nè la beltà, nè 'l piacere de l'onorata persona vostra non vo' faccia obbriare, nè mettere a non calere lui che tutto ciò v'ha dato; ma ve ne caglia tanto che 'l core e 'l corpo e 'l pensieri vostro tutto sia consolato in lui servire, acciò che voi siate indela corte di paradiso altressi meravigliosamente grande come siete qui tra noi, e perchè l'onorato vostro cominciamento e mezzo per preziosa fine vegna a perfezione de
- 5 compiuta laude. Chè troppo fòra periglioso dannaggio e perta da pianger sempremai senza alcun conforto, se per defetto vostro voi falliste a pèrfetta e onorata fine.

(de *La Prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 52-53)

¿Qué sentido tiene este consejo a la mujer perfecta, si ella ya es perfecta? ¿Se trata de la vuelta a lo divino de un motivo de la lírica cortés, o bien de la vuelta "a lo humano" de un tema religioso? ¿Es una carta real a una mujer real o un simple ejercicio literario? ¿Es la aplicación de las reglas del *Ars dictandi* o, ella misma, un modelo abstracto de dicha *Ars*? (1). ¿Es una carta aislada o un eslabón de una perdida, y tal vez entrañable, correspondencia? Hemos enumerado al azar algunas de las muchas preguntas que podemos formularnos sobre las muchas cosas que el texto nos oculta.

A algunos de estos interrogantes intentaremos encontrar la respuesta parcial que nos pueda ofrecer el análisis del propio texto a partir de la atribución segura a Guittone. Además de la configuración sintáctico-retórica de esta carta observaremos, como es natural, su relación con el *corpus* del Epistolario a que pertenece y con la restante obra guitoniana en prosa y en verso; obra que, como es sabido, está impregnada de la cultura de su tiempo, ocupando Guittone en ella una posición de gran preeminencia, de liderazgo indiscutible (objeto, por eso mismo, de conocidas polémicas por parte de los *stilnovisti*).

A Guittone se le ha reprochado, tal vez con facilidad, cierto conservadurismo y hasta anacronismo de no-precursor (2), cuando en realidad sus intentos de crear

(1) La confusión entre *dictamina* y *artes dictandi*, frecuente en la Edad Media, es lógica consecuencia de que en algunos manuales como el de Ugo da Bologna, se ofrecía al final del tratado teórico una serie de modelos; Véase J.J. Murphy, *La retorica nel Medioevo*, trad. it., Napoli, Li-guori, 1983, p. 251.

(2) Véase M. Apollonio, *Dante. Storia della Commedia*, Milano, Vallardi, 1951: "Poteva parere concreto, ma poi risultò astratto, il realismo psicologico e politico e retorico di Guittone a paragone dell'idealismo di Guido Guinizelli, ma quando si venne al paragone della "resa" stilistica, era concreto lo stilnovismo, e astratto il guitonismo". Esta apreciación es uno de los tantos juicios críticos sobre el anacronismo guitoniano, a los que nada puede objetarse si no es cierto riesgo de ser a su vez "anacrónicos", influidos quizás por una actitud de rechazo, más o menos consciente, hacia el claro conservadurismo de Guittone.

una prosa literaria *volgare*, aunque fracasan (3), merecen que se les reconozca al menos, además de prioridad cronológica, originalidad de soluciones en un terreno en que todo estaba por hacer. Pero es hora de dejar a un lado cuestiones de valoración para acercarnos a este texto que representa un precioso documento de la primera andadura de la *prosa d'arte* italiana.

No debe extrañarnos demasiado cierta rigidez en la estructuración de esta carta en cinco partes. Como observa A. Quondam (4), la diferencia principal entre la epistolografía latina clásica y la vulgar consiste en que los tratados de epistolografía latina no hacían más que codificar en normas el *modus epistolandi* de los clásicos, mientras que en la epistolografía vulgar hay circularidad y presencia simultánea entre género y codificación de género, entre *Artes dictandi* y Epistolarios. Esto explica como en el siglo XIII no exista casi transgresión de las reglas dictadas por la retórica del tiempo y que esta carta V^a, en su rigurosa argumentación persuasoria, siga un esquema que vamos a aprovechar aquí para exponer con cierto orden nuestras consideraciones (5).

1. SALUTATIO (6). La *salutatio* obviamente consigna los nombres de la destinataria y del remitente. Ambos presentan problemas de interpretación. El de *Guittone* se relaciona estrictamente con la fecha de la carta, que no aparece en esta de modo explícito, como es normal en el epistolario de Guittone (así que ¡viene a faltar un dato que es tal vez el más importante para los historiadores de la literatura!). Ahora bien, los críticos consideran unánimemente la conversión de Guittone como punto-clave, *spartiacque* de su vida y obra, tanto es así que

(3) Véase A.E. Quaglio, "Retorica, prosa e narrativa del Duecento", en *La letteratura italiana. Storia e testi*, Bari, Laterza, 1970, I, II, p. 293: "Opera troppo arida e tecnica, specializzata e personale, l'epistolario di Guittone non penetrò negli ambienti mercantili della borghesia comunale né in quelli edificanti dell'apostolato religioso, entrambi socialmente impegnati su altri fronti propagandistici...". Por otra parte estudiosos como Schiaffini, Contini y Segre han revalorizado el intento guittonianiano no excluyendo su repercusión en el propio Dante. La cuestión está resumida en Migliorini Fissi, *Dante*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 11-12.

(4) A. Quondam, "Dal formulario al formulario: cento anni di libri di lettere", en AA.VV., *Le carte messaggere*, Roma, Bulzoni, 1981.

(5) A tal división nos autoriza la reciente edición crítica de dos cartas guittonianas. Véase C. Margueron, "Le lettere XVI e XIX di Fra Guittone a Manente (testo e commento)", en *Studi e problemi di critica testuale*, 35 (1987), pp. 5-18. Este estudioso francés, autor de *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, París, 1966, tiene en preparación la edición crítica de todo el Epistolario guittonianiano. Véase también del mismo autor "Un provenzalismo in Guittone d'Arezzo: *abbi*", en *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, IV, Napoli, Macchiaroli, 1977, pp. 581-88.

(6) Sobre la *salutatio* en general y la consideración de que fue objeto en la tratadística medieval como parte importante de la carta, véase J.J. Murphy, *op. cit.*, p. 252. Sobre esta en particular hay que observar que utiliza la forma verbal, lo cual no es frecuente. Como prescribe B. Latini, *La retorica*, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 157, "il verbo non si mette nella salutatione". En nuestro epistolario sólo en otras tres cartas de Guittone aparece la forma verbal en la *salutatio*, dos veces en tercera persona (XVIII "ai piedi de vostra altessa mette se stesso"; XXVIII "raccomanda sè") y una vez en primera persona (XXXI: "è son sempre con volontà di servire"). Para estas y otras confrontaciones hemos utilizado la antigua edición de F. Meriano, *Le lettere di Frate Guittone d'Arezzo*, Bologna, Real Commissione dei testi di lingua, 1922.

“Guittone” e “Frate Guittone” sono nettamente distinti, come due diverse personalità, dal codice più ricco delle sue scritture, il Rediano 9 (7).

Citamos estas palabras de Contini como representativas de un convencimiento general, al que nos sumamos. Pero parece excesivo aplicar esta dicotomía Guittone/Frate Guittone en todos los casos, como lo hace Quaglio, llegando a la conclusión de que en nuestra carta V^a

l'assenza dell'appellativo “frate” del nome dello scrivente deporrebbe per la stesura della missiva in un' epoca precedente la conversione religiosa di Guittone (8)

Esta afirmación puede refutarse fácilmente con ejemplos de encabezamientos de otras cartas, como la IX que es de argumento claramente religioso y sin embargo no va encabezada con *Frate* (sólo *Guittone*) a la X^a dirigida a las monjas de una comunidad, en la que tampoco aparece el *Frate* y el autor se llama a sí mismo *omo che servo è voi*, expresión análoga a *vero devotissimo fedel vostro* de nuestra carta V^a (9). Por lo tanto la atribución a Guittone (que no Frate Guittone), que retrotraería la fecha a antes de 1265 (año de la conversión) parece insostenible con este único endeble dato; en cambio si la carta fuera posterior, como lo es la mayor del Epistolario, su contenido sacro-profano no haría más que apoyar la hipótesis de un “Guittone + Fra Guittone” en que el segundo no supone la anulación del primero, ya que el viraje existencial de la conversión no llegó a implicar en el aretino, como ocurriría en Manzoni, un cambio de estilo (10). La firme voluntad de ser *cantor rectitudinis* (11) es un enriquecimiento que no supone renegar de la experiencia versificatoria amorosa anterior, sino dirigirla a fines más altos y más nobles. Además, si en cuanto a obra poética el manuscrito más representativo permite distinguir claramente un antes y un después de la conversión, este esquema no tiene por qué aplicarse al Epistolario que en su conjunto aparece de modo más compacto bajo el signo del “apostolado” (12) de un intelectual medieval que el castellano daría en llamar “hombre de haldas”.

En cuanto al nombre de la destinataria, que aparece en esta edición en mayúsculas como nombre propio, Donna Compiuta (ambos términos han aparecido antes en minúscula), sin duda es la incógnita principal de este texto, objeto de un sinfín de elucubraciones. Nuestro interés al respecto no se centra tanto —hay que decirlo— en lo anecdótico de las relaciones personales dentro de la biografía de Guittone, cuanto en lo relativo a la estructuración formal de la carta como género literario, que sabemos que se escribe y se publica en función de una pluralidad de lectores,

(7) G. Contini en *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. I, p. 190.

(8) A.E. Quaglio, *op. cit.*, p. 284 n.

(9) La carta V^a que aquí comentamos, así como la IX^a y X^a y otras muchas, aparecen con las iniciales F.G. (Frate Guittone) a manera de título en la edición de Meriano, edición diplomática que sigue el códice de mayor autoridad.

(10) Meriano, *op. cit.*, p. XXII habla de una “conversione, a quanto pare, non tragica, non tormentosa, non avvelenata da dubbi e rimorsi, ma pienamente dogmatica e cattolica”.

(11) Véase el ensayo “Per Guittone d'Arezzo” en A. Tartaro, *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 11-40.

(12) La fórmula “Guittone o dell'apostolato” se encuentra en M. Marti, “Guittone d'Arezzo”, en *I Minori*, Milano, Marzorati, 1961, p. 119.

contemporáneos o póstumos, siendo el que llamamos destinatario no sólo el *primus inter pares* de ellos, el Lector con mayúscula, sino también en cierto modo el implicado, el co-autor, el cómplice del autor en un asunto que, desde el momento en que la carta se destina a la publicación, nada tiene de privado (13). Ahora bien, si consideramos al destinatario en estas dos facetas, activa y pasiva, la activa, más importante para nosotros, tiende a privilegiar la hipótesis de una *donna* literata, poetisa, a la que tal vez se propongan y se presenten, así vehiculados, ciertos módulos expresivos propios del estilo epistolar, en una especial y sugestiva empatía.

En realidad con esta opción no conseguimos para nada salir del campo de las conjeturas. Sabemos que una parte de la crítica ha puesto en tela de juicio la existencia misma de Compiuta, y a propósito de esta carta ha hablado de elegante ejercicio literario inspirado tal vez en el provenzal *salut d'amour* (14). Por nuestra parte no estamos de acuerdo en absoluto, aunque admitamos que el escribir sobre situaciones supuestas o fingidas no sólo es posible, sino que se ajusta a nuestro concepto actual de la literatura epistolar (que no tenemos por qué hacer empezar por Petrarca). La cuestión no es esa, sino el que parece razonable apoyar la probabilidad de la existencia real de la Compiuta, a la luz de las demás cartas del Epistolario guittoniano, dirigidas a seres de carne y hueso; sin olvidar, por otra parte, que aunque la carta V^a pueda aparecer abstracta ante nuestra sensibilidad de hoy, la abstracción es una tendencia constante en Guittone a partir de situaciones reales, como observa Tartaro:

[le vicende che hanno provocato lo sdegno o la satira del poeta]... nelle forme dell'eloquenza guittoniana, perdono ogni carattere di contingenza e di occasionalità per assumere il valore di situazioni emblematiche, esemplari (15).

Volviendo al texto, observemos que otorga el tratamiento de *donna* a la que en el *Duecento* se conoce como Compiuta *donzella*. El sintagma *Donna Compiuta* aparece en el centro de la *salutatio* con toda la solemnidad que le confiere el ritmo del *cursus planus* (16). Aunque Guittone esté por Guittone seguramente porque rima con el siguiente *po'*, no sería sensato, ciertamente, atribuir el cambio de *donzella* a *donna* al gusto retórico del autor; no podemos dudar de que ha habido un cambio de estado social. En la carta X^a antes mencionada Guittone varias veces llama *donne* a las monjas. Por otra parte la Compiuta Donzella en el soneto que se le atribuye "Lasciar vorria lo mondo, e Dio servire" parece optar claramente por la condición de religio-

(13) Incluso en cartas que han aireado públicamente una abierta polémica, como las que se intercambiaron Poliziano y Cortese sobre el concepto de imitación, puede hablarse de interacción y acuerdo entre los que se escriben.

(14) Para el *salut d'amour* véase M. de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Ariel, 1983, t. I, p. 304; P. Bec, *Les saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil*, Toulouse, Privat, 1961; P. Meyer, "Le salut d'amour dans la littérature provençale et française", en *Bibliothèque de l'Ecole de Chartres*, 6eme, t. III, 1867, pp. 124-170. Para su relación con la literatura epistolar, E. Melli, "I salut e l'epistolografia medievale", en *Convivium*, 4, 1962, pp. 385-98 y A. Parducci, "Le lettere d'amore nell'antica letteratura provençale", en *Studi medievali*, XV, 1942, pp. 69-110.

(15) A. Tartaro, "Guittone e i rimatori siculo-toscani", en *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1965, t. I, p. 361.

(16) Sobre el *cursus* véase Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Boccaccio*, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1943, sobre todo el cap. "Guittone d'Arezzo", pp. 37-81.

sa, contrariando la voluntad del padre que preferiría verla casada. Podría tratarse, por lo tanto, de la misma poetisa florentina ya entrada en el claustro (17).

Pero *donna* nos interesa también como sublimación de lo femenino, porque el destinatario femenino es sin duda uno de los puntos incuestionables de la carta, independientemente de que se trate o no de una mujer real (18). Saltemos, por un momento, a la obra poética de Guittone y a la presencia en ésta del término “*donna*”. En la canción XLIX, que el editor Egidi titula “*Esortazioni alle donne*”, hay un intento de definición del carácter y de las costumbres femeninas, sin que falte el acostumbrado prejuicio misógino (¿medieval?) de que todos los vicios (maldicencia, mentira, blasfemia...) en una mujer están socialmente peor considerados (vv. 140;141), por no hablar del vicio de la carne, cien veces peor en la mujer:

vv. 87-88 ch'è carnal vizio in om forte sta male,
ma pur in donna via più per un cento (19)

En esta canción aparece sin resolver la bipolaridad Eva-María, sin que sea posible otro tipo de *donna*. De mayor interés para nuestro análisis resultan ser sin duda las relaciones poéticas con mujeres. En el cancionero guittoniano encontramos dos casos de *tenzone con donna*, una con *donna villana* en 6 procaces sonetos obviamente a años luz de nuestra carta, y otra con *donna cortese* en 13 sonetos, que sí podemos relacionar con algunos esquemas de la literatura epistolar, dada la equivalencia entre la carta y la *tenzone* que establece Brunetto Latini en su *Rettorica* (20):

Ma quelli che manda la sua lettera guernisce di parole ornate e piene di sentenza e di fermi argomenti, sì come crede poter muovere l'animo di colui a non negare e, s'elli avesse alcuna scusa, come la possa indebolire o instornare del tutto. Dunque è una tencione tacita intra loro, e così sono quasi tutte le lettere e canzoni d'amore in modo di tencione o tacita o espressa...

Pero más relacionables con nuestra *salutatio* resultan los 4 sonetos numerados del 96 al 99 en el cancionero guittoniano, en los que el poeta establece un proceso de enaltecimiento cortés de la mujer que excluya el trato con ella de superior a inferior, ya que —dice— hay que subir un punto en cualquier caso, y considerar a la mujer inferior como igual, a la igual como mayor, y a la mayor como super-mayor (Guittone forja al respecto el superlativo “sormaggio”). Esto tiene su peso a la hora de examinar nuestra *salutatio*, tan elogiosa y claramente dirigida a una “sormaggio” (21). Sabiendo

(17) En uno de los códigos que nos han transmitido la carta hay la rúbrica *Epistola Adonna religiosa religiosa didio fecie*; coincidía, pues, con nuestra hipótesis, el autor de la anotación contemporánea de Guittone. Véase Meriano, *op. cit.*, p. 89. Nos parece, sin embargo, que llega demasiado lejos la peculiar interpretación de Meriano de la carta V^a como reproche a Compiuta porque, siendo ya religiosa, sigue componiendo rimas de amor.

(18) Entre los tratadistas del Medio Evo el primero que dedica su atención a la diferencia del sermón según los destinatarios es el papa Gregorio Magno en cuya *Cura pastoralis* la subdivisión principal es entre hombres y mujeres; cfr. Murphy, *op. cit.*, p. 333.

(19) G. d'Arezzo, *Rime* a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940, p. 131.

(20) B. Latini, *La Rettorica... cit.*, p. 147.

(21) El verbo *racomanda* en lugar de *saluta* puede relacionarse con la preceptiva de B. Latini, *op. cit.*, p. 155: “Et a' maggiori non dee uomo mandare salute, ma altre parole che significhino reverenzia e devozione”.

que Guittone sube por lo menos un punto, es posible también considerarla como *ad maiorem*, pero también *ad æqualem* (es decir, según Guido Faba, como *de amico ad amicum, de fratre ad fratrem*, etc. (22)). Por eso, probablemente, Guittone se atreve a dar consejos a una mujer perfecta; pueden ser ofrecidos de amigo a amiga, de fraile a monja, dentro de cierta igualdad, que no excluiría tampoco la intelectual de poeta a poetisa, en un clima de *sodalitas* literaria.

El sucederse de las mayúsculas a las minúsculas para el sustantivo *donna* y el adjetivo *compiuto/a* introduce al lector en el juego de la *adnominatio* tan del gusto de Guittone. En tal modo la *salutatio* condensa y prefigura en sí todo el contenido de la carta, que se articula toda en torno a este *compimento* de la creación de Dios, que ocupa asimismo el lugar central de la carta y al final culmina el proceso, el cual se cierra como ha empezado, en perfecto círculo; proceso ya anunciado y predeterminado al enunciar por primera vez el nombre *Compiuta*, frecuente en la onomástica toscana. Con este mismo concepto de ejemplaridad, tres siglos después, los contemporáneos italianos de Juan de Valdés le definirían a éste como *un compiuto uomo*, un *miles Christi* (23). De igual modo esta *donna* debe ser un ejemplo en el que mirarse, la culminación de lo bien empezado y bien emprendido. Aplicada a otros nombres de destinatarios de la correspondencia epistolar guittoniana, como Bonaiunta o Gianni Bentivegna, la sutileza de la *adnominatio* resulta artificiosa y hasta ridícula. En cambio en esta carta Vª, si conseguimos prescindir de nuestro gusto actual (24), veremos que no se trata de un juego gratuito, y si logramos aceptar el concepto de esta correspondencia profunda de los nombres con las personas, llegaremos a vislumbrar en la perfecta Compiuta el mismo simbolismo que no tenemos reparo en admitir para la salvífica Beatrice dantesca; porque Guittone también saca de este adjetivo redondo de perfección unas resonancias que implican a la humanidad entera.

En cuanto al léxico de esta *salutatio*, lo encontramos todo en la producción poética guittoniana, tanto profana (*soprapiacente*, Canz. XVI, v. 2) como sacra (*degrna* aparece frecuentemente en Laudarios, dicho de la Virgen, aunque no lo hemos encontrado en Guittone; pero *sí coronato d'onore* en la guittoniana Lauda nº XXXVII a San Domenico). La expresión *de quanto el vale e po' recuerda de quant'eo so valere* de la ya citada canción XVI. Los vocativos ordenados en paralelo (como una secuencia litúrgica de letanías) dirigidos a la destinataria tienen una ambivalencia sacro-profana que se corresponde con la del remitente, que se llama a sí mismo *devotissimo fedel vostro*. Juan de Valdés quería aclimatar al castellano el correspondiente *feligrés* (25):

Gentil vocablo es feligrés, y conténtame a mí tanto que lo uso no solamente

(22) G. Faba, "Parlamento", en AA.VV., *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 7. En todos los tratadistas medievales de epistolografía hay la misma preocupación, como en Ugo da Bologna; véase Murphy, *op. cit.*, p. 249.

(23) Véase el capítulo "Un compiuto uomo" de mi introducción a J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 35-44.

(24) Nuestro gusto es, por supuesto, heredero del Renacimiento, que rechazó como burdos tales hermetismos. Sobre Guittone opina Bembo que representa un hablar *rozzo, grosso e materiale* con rimas *piene di materiali e grosse voci*. Cito de P. Bembo, "Prose della volgar lingua", en *Trattatisti del Cinquecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 101-102.

(25) J. de Valdés, *op. cit.*, p. 199.

para sinificar los que son subietos al cura de una parroquia, a los cuales llamamos feligreses, pero para sinificar también “los que acuden al servicio de alguna dama”, que también a estos llamo feligreses de la tal dama.

Antes de pasar a comentar las restantes partes del texto, en la *salutatio* observamos la presencia de 3 de los 6 heptasílabos de la carta (*soprapiacente donna, di pregio coronata, de quanto el vale e pò*), lo que nos lleva a otro tipo de consideraciones. Como es sabido, en las cartas de Guittone aparecen a menudo versos dentro de la prosa (algunas cartas están totalmente en verso) (26), y esto no sólo como lo que Lotman define *un complesso intrecciarsi di prosa e di poesia in un unico sistema funzionante di coscienza artistica*, sino también como un fenómeno abundantemente estudiado (27) presente en la prosa de varios autores del 200 entre los que se cuenta Dante con su *Vita Nuova* y su *Convivio*. Pero esta carta ni está en verso, ni los versos que en ella encontramos tienen la misma frecuencia que en otras. Hay nada menos que uno de media por cada línea, es decir 25 endecasílabos más 6 heptasílabos: 31 en 31 renglones (28). Es una prosa literalmente cuajada de versos. Esta insistencia casi obsesiva tal vez pueda considerarse como clave de lectura teniendo en cuenta que probablemente la Compiuta es poetisa. Saliendo del campo de las conge-turas, lo que es indudable y se aprecia con el simple procedimiento de subrayar los versos, es que lo más significativo, lo más intenso del mensaje está vehiculado a través del ritmo propio de la versificación.

2. EXORDIO. El exordio desarrolla los halagos de la *salutatio* ya que tiene como finalidad el captar la benevolencia (29). Termina con la apoteosis de la dama en endecasílabos: *deletto e desiderio e pascimento / de tutta gente che vo 'vede e ode*. Según la tradición hagiográfica, el desarrollo de los motivos cristianos del *speculum virtutis* y *causa nostrae laetitiae* va a implicar a la humanidad entera incluyendo al

(26) Son las que en la edición de Meriano llevan los números VI, VII, XI, XII, XV, XVII, XXX.

(27) Véase Quaglio, *op. cit.*, p. 294.

(28) Transcribimos en orden los versos que hemos encontrado, no teniendo en cuenta los que se obtendrían con ligeras modificaciones del texto. En la *salutatio* hay 3 heptasílabos: *soprapiacente donna; di pregio coronata; de quanto el vale e po'*. En el exordio, 11 endecasílabos: *mise in voi sì meravigliosamente; angelica creatura che terrena; in ditto e in fatto e in la sembianza vostra; preziosa e mirabile figura; voi siete abitate intra l'umana; piacesse a lui di poner vo' tra noi; e perchè fuste ispecchio e miradore; ove se provedesse e agenzasse; schifando vizio e seguendo virtù; deletto e desiderio e pascimento; de tutta gente che vo' vede e ode*. Un solo heptasílabo: *sembra mirabil cosa*. En la narratio, 5 endecasílabos: *v'ha maggiormente allumata e smirata; allumata e smirata a compimento; a compimento de tutta preziosa; vertude più ch'altra donna terrena; e cusì più ch'altra donna terrena*. En la petitio, 9 endecasílabos: *umiliatevi a lui, riconoscendo; ciò ch'avete da lui in tal guisa; persona non vo' faccia obbiare; che 'l core e 'l corpo e 'l pensieri vostro; tutto sia consolato in lui servire; grande come siete qui tra noi; cominciamento e mezzo per preziosa; e mezzo per preziosa fine vegna; a perfezione de compiuta laude*. Y dos heptasílabos: *ma ve ne caglia tanto y meravigliosamente*. En la conclusio solo hay un endecasílabo: *se per defetto vostro voi falliste*.

(29) Según algunos autores de *Artes dictandi* como Ugo da Bologna la *captatio benevolentiae* no se identifica con una determinada parte de la carta, sino que puede estar en varias; véase Murphy, *op. cit.*, p. 252.

propio Guittone: “non degni fummo, abitasse fra noi”. La alabanza se ensancha ya que la *donna* irradia sus virtudes sobre una muchedumbre. Es la aureola cristiana; pero también la tónica del contemporáneo Stil Novo. Tengamos presente que Tartaro, el importante crítico italiano que se ha ocupado especialmente de Guittone, opina que estuvieron más cerca de éste los stilnovistas (a pesar de la polémica con ellos) que los “spensierati siciliani” (30). Varios módulos léxico-sintácticos de este exordio los encontramos en la producción poética “profana” de Guittone. El hemistiquio inicial *Gentil mia donna* es el mismo con el que comienza cada una de las estancias de la canción XVI (tal vez se acordaría de él el propio Petrarca al empezar su canción LXXII). Pero las semejanzas más evidentes (31) se dan con la canción guittonianiana “Se di voi donna gente”, que es la primera en la edición de Egidi:

vv. 16-19 Ahi, Deo co sì novella
pote a esto mondo dimorar figura
ch'è de sovra natura?

que se corresponde con la frase

Per che non degni fummo che tanta preziosa e mirabele figura, come voi siete,
abitasse intra l'umana generazione d'esto seculo mortale.

Igualmente los versos 19-21:

Chè ciò che l'om de voi conosce e vede
sembra, per mia fede,
mirabel cosa a bon conoscidore

que aparece prácticamente igual en nuestra carta:

che, quanto omo vede de voi, sembra mirabil cosa a ciascuno bono conoscidore.

Ahora bien, la canción XVI ha sido definida por Tartaro como *vero repertorio di situazioni abusive*. Al observar que estos tópicos sirven para lo profano como para lo sagrado, para la canción como para la carta, recordamos la equivalencia carta-canción según la *Rettorica* de Brunetto Latini antes citada. Lo curioso es que en la profusión de versos que presenta el exordio, 12 en total (sumando 11 endecasílabos más 1 heptasílabo) en 12 renglones, ninguno coincide con los versos que acabamos de citar de la canción I. Son casi iguales, pero no iguales. Pasando de *mirabel cosa a bon conoscidore* a la prosa *mirabil cosa a ciascuno bono conoscidore* ha desaparecido el endecasílabo. La prosa no toma de la poesía los versos prestados, sino que elabora los suyos propios, seguramente con la función de enfatizar y hacer resaltar especialmente lo más significativo, como un realce en el bordado.

3. NARRATIO. En este apartado se trata de exponer el estado de la cuestión. Aquí el sermón (“sermones”) han sido definidas las cartas de Guittone en el penetrante estudio de C. Segre (32) se hace más grave y racionante: se apela a la responsabili-

(30) Véase A. Tartaro, *Il manifesto... cit.*, p. 38.

(31) El primero en darse cuenta fue Pellegrini; véase Meriano, *op. cit.*, p. 91.

(32) C. Segre, “Le lettere di Frate Guittone”, en *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 95-176.

dad de la *donna* acerca de su propia perfección. Aquí también conviene prestar atención a los versos, cuya frecuencia es la habitual (5 endecasílabos en 5 líneas), pero que presentan la singularidad de ir, los primeros tres encadenados, es decir con el segundo hemistiquio de uno que sirve de primer hemistiquio del siguiente, como en una labor artesanal de ganchillo:

v'ha magiamente allumata e smirata
allumata e smirata a compimento
a compimento de tutta preziosa...

En tal modo se sugiere un proceder obligado hacia lo que sigue. Y lo que sigue, dos endecasílabos, es en efecto lo más importante, el centro de la carta:

vertude più ch'altra donna terrena
e cusì più ch'altra donna terrena

Son casi iguales. La repetición del elemento idéntico, es decir *più ch'altra donna terrena*, ocupa pues el lugar central de la carta, eje y resumen del mensaje evidenciado por la posición del quiasmo. El *più* lleva acento propio y también el acento rítmico del verso; recordemos la *sormaggio* de la estamentación que Guittone establece en los sonetos que antes hemos citado. La ornamentación quiástica no resulta así fin a sí misma sino extraordinariamente funcional. Asimismo la construcción con el comparativo de igualdad *quanto... e cusì* equilibra el conjunto, quedando estratégicamente colocada entre las dos partes anteriores (*salutatio* y *exordio*) y las dos posteriores (*petitio* y *conclusio*). Tal construcción sostiene todo el discurso al sobreentender en realidad la consideración de la parábola evangélica de los talentos. Es éste el oculto resorte impulsor del sermón: a cada uno se le exige según sus posibilidades.

En Guittone confluyen y se superponen las dos tradiciones del *Ars epistolandi* y del *Ars praedicandi*. Si esta última exigía que la cita evangélica estuviese clara para todos, la *narratio* de la epístola consiente personalizarla, adaptarla; la verdad sagrada subyace al texto y queda aludida a través de la funcionalidad de los elementos sintácticos y rítmicos que han logrado un *clymax* de alta retórica.

4. PETITIO. Una vez llegados a esta cumbre emocional, sólo es posible bajar. La *petitio* empieza con un imperativo del que mana una expansión de subordinadas en ritmo descendiente que se originan, cada una, de la anterior. Estas construcciones sintácticas, representadas en esquema, formarían el dibujo de un fuego de artificio en traca final, fragmentada en efectismos de particular valor ornamental como la aliteración p/f (*preziosa fine, perfezione compiuta*). Son los efectos de la retórica que encubren no, como se ha dicho a veces, un vacío intelectual, sino la verdad de la condición humana que Dios quiere llevar a la perfección, pero que, aun cuando aparece perfecta, como en el caso de la Compiuta, resulta frágil y precaria.

5. CONCLUSIO. Según la preceptiva de Brunetto Latini (y de Cicerón), la parte final debe exponer los que son *argomenti fermissimi* (33), lo que parece contrastar

(33) B. Latini, *op. cit.*, p. 75 apoya la *dispositio* aconsejada por Cicerón: "i fermi argomenti nel principio, i deboli nel mezzo, i fermissimi, co' quali non si possa contrastare lievemente, nella fine".

con esta sintaxis de la posibilidad que introduce más bien una duda, una sombra. Contrasta asimismo lo firme de la verdad con lo frágil del asunto; la sentencia es que “todo lo humano puede fallar”. Si el adjetivo *Compiuta* es participio perfecto de la obra de Dios, queda la posibilidad de fallo en la *Donna* enteramente responsable de una eventual caída. *Se per defetto vostro voi falliste* resalta, efectivamente, de modo especial al ser el único endecasílabo de esta parte y el último de la carta.

Ha llegado, tal vez, el momento de mi propia *conclusio*. Después de doce siglos en que la Iglesia, insistiendo en el *qué* del mensaje, ha restado importancia al *cómo* predicar, en el *Duecento* nos encontramos en pleno apogeo de la *dispositio*, del que es testimonio elocuente la síntesis guittoniana de retórica epistolar y retórica de la predicación. En esta carta-sermón, antecedente significativo del *vero condito in molli versi* contrarreformista, todo artificio es intencionado. Cada pieza está en su lugar de modo aparentemente ornamental, en realidad en función de una jerarquía de valores que creo haber hecho aflorar en mi análisis, aunque no del todo. Porque el poeta de mi *dolze terra aretina* (34) con esta *lettera* a la mujer perfecta ha elaborado un texto-joya de alta artesanía literaria, que sigue guardando, como un bargueño medieval, algunos de sus secretos.

(34) Para la importancia de Arezzo como centro cultural en la época de Guittone véase M. Marti, *op. cit.*, pp. 101-104 y Murphy, *op. cit.*, pp. 282-83.



POSIBLES ELEMENTOS TEATRALES EN UNA "LAUDA" DE UN DOMINGO DE ADVIENTO

AGUSTIN BARRENO BALBUENA

Instituto "Isabel, La Católica". Madrid

La "lauda" como expresión de los movimientos religiosos laicos del S. XIII

Desde finales del siglo XII se suceden en Italia nuevas demostraciones del sentir religioso. Las enseñanzas escatológicas de Gioacchino del Fiore se propagaron inmediatamente desde su Calabria natal hacia otros puntos de la península y le valieron el título de "profeta", pero la corrupción de los estamentos de la curia que intentaba combatir y las nuevas formas de herejía se siguieron manifestando. No se trataba, pues, de la necesidad de predicaciones más o menos novedosas, sino de erigir modelos vivos que, a través del ejemplo, intentasen cambiar en los hombres sus usos y costumbres.

Probablemente este fuera el punto crucial del éxito obtenido por San Francisco: sirva también como prueba el hecho de que a la muerte del santo no tardaron en aparecer divisiones y discordias dentro de la misma familia franciscana, lo cual hubiese sido impensable mientras él vivía; el apaciguamiento de las divergencias se debió, sobre todo, a la viva memoria que muchos conservaban aún del ejemplo del santo.

El deseo de paz, como contraposición a las continuas guerras, será constante a lo largo del siglo para muchos italianos. De aquí el favor con que se irán acogiendo las predicaciones de distintos hombres a lo largo del siglo XIII. Citaremos solamente aquellas que nos parecen estar más relacionadas con el propósito del presente trabajo.

Giovanni da Vicenza obtuvo en Bolonia muchos adeptos y la propagación de sus enseñanzas por el norte de Italia fue casi inmediata. Si el éxito de su empresa no perduró, se debió, en gran parte, a que el dominico se mezcló con demasiada facilidad en juegos de política local.

El movimiento más importante de la primera mitad del siglo tiene lugar en 1233 en el área de Italia central. Las manifestaciones consisten en largas procesiones acompañadas con cirios encendidos y en las cuales entonan cánticos, cuyo denominador común es que todos ellos concluyen con el término: Aleluya (1). De aquí el nombre con que se denominó al movimiento (2).

(1) Galli, G., "I Disciplinati dell'Umbria del 1260 e le loro laudi", *G.S.L.I.*, 1906, p. 10.

(2) *Ibid.*, p. 10, n. 2.

Después del breve periodo de paz que siguió a la muerte de Federico II (1250), las condiciones de vida, en Italia, se endurecieron; en 1258 apareció el espectro del hambre que derivó, al año siguiente, en un fuerte brote de peste. Y lo que es más importante, los continuos enfrentamientos entre güelfos y gibelinos se cristalizan en la cruenta batalla de Monteaperti (1260).

Si a estas circunstancias se les da una interpretación apocalíptica y al deseo de paz y concordia se añade la exaltación religiosa proporcionada por el posible cumplimiento de las profecías de Gioacchino del Fiore respecto al advenimiento del reino del Espíritu Santo (3), es fácilmente deducible que el terreno se hallaba abonado para que germinasen en él nuevas predicaciones.

Es posible que éstos sean los puntos principales en que debe señalarse el éxito inmediato de Ranieri Fasani, el cual tras largos años de vida en solitario y movido por las visiones celestiales abandona su aislamiento y se presenta en Perugia. En sus sermones además de implorar la misericordia divina y la intercesión de la Virgen, aconseja la mortificación corporal y la penitencia como único medio para evitar la condenación eterna. El ejemplo dramático de Fasani hace honda mella en sus paisanos, los cuales se le unen y se disponen a recorrer a su lado las calles de la ciudad en procesión, flagelándose al mismo tiempo que entonan cantos litúrgicos tradicionales en latín o en lengua vernácula. El cambio de registro lingüístico contribuiría también a su difusión y a que la propagación del movimiento fuese rápida. En Perugia, Fasani fundó la primera compañía de laicos llamada "dei Disciplinati di Gesù Cristo"; días más tarde y animado por el "podestà" de Perugia, Marescotto di Bologna, se dirige a esa ciudad donde fundará otra compañía de penitentes (4).

Desde Umbría, foco inicial, parten los itinerarios que los penitentes irán cubriendo para su difusión. Hacia el sur, sin embargo, no consiguieron traspasar las fronteras del reino de Nápoles. Manfredi sospechoso de que estas procesiones supusiesen un peligro para la integridad de su gobierno, las prohibió. Hacia el norte, el movimiento se extendió con mayor facilidad, aunque encontrase puntos de resistencia en algunas ciudades. En general, fueron bien recibidos y lo que es más importante, que a través de esos caminos los penitentes lograron cruzar los límites de Francia y desde allí, remontando el valle del Ródano, extenderse por Alemania, llegando en poco mas de un año a Polonia (5).

* * *

La voz italiana "lauda" define un tipo de composición poética autóctona en honor de Cristo, la Virgen o los Santos que conoció, a partir del siglo XIII en Italia, su momento de máximo esplendor y cuya influencia se extendió a siglos posteriores. Dado que la forma no tiene una equivalencia precisa en castellano, hemos preferido mantener el término italiano (6).

(3) Cohn, N., *En pos del Milenio*, Madrid, 1985, pp. 127-28.

(4) Galli, G., *op. cit.*, p. 19.

(5) Cohn, N., *op. cit.*, pp. 128 y ss.

(6) Sobre la voz lauda cfr. Zingarelli, N., *Vocabolario della lingua italiana*; AA.VV., *Enciclopedia Garzanti* y D.R.A.E.; D. de Uso del Español y Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*.

Este deriva del oficio litúrgico "Ad Laudes", el cual se sitúa a continuación de Maitines y comprende los salmos 148 y 150 (7).

A pesar de que durante mucho tiempo se ha identificado el origen de la "lauda" con el movimiento de los Flagelantes (8), investigaciones recientes retrotraen su nacimiento a una fecha bastante anterior. Para ello una de las tesis que se ha utilizado con mayor credibilidad es la referente al perfeccionamiento técnico que la "lauda" había alcanzado en la década de 1260, sobre todo a partir del análisis de la obra de Jacopone (9) y de la recopilación de "laude" procedente de Cortona.

Contra la opinión, también generalizada, de que la "lauda" tomaba como modelo la balada, Menéndez Pidal (10) propuso que una de las posibles fuentes era el zéjel hispano-árabe, cuyo esquema métrico (a-a-x) aparecía frecuentemente reproducido en "laude" italianas, llegando a citar la obra de Jacopone "como la colección lírica más zejelesca de la Romania... después de las Cantigas de Alfonso X" (11). El posible centro de irradiación de esta forma estrófica ibérica estaría localizado en Pisa y Génova, centros que, por otra parte, mantenían contactos comerciales muy importantes con la península ibérica durante el siglo XIII; gracias a los privilegios concedidos por los reyes castellanos por su participación en la Reconquista.

Sin embargo, tanto en la obra de Jacopone como en la recopilación de Cortona aparecen numerosas composiciones con una variante importante respecto al esquema tradicional de la balada profana. Se trata del amplio uso que hacen de la "ripresa", lo cual, por una parte, indica una mayor complejidad técnica, mientras por otra, apunta a la creación de una especie de estribillo con el cual se delimitarían las intervenciones del solista y el coro. La importancia adquirida por la recopilación de Cortona se debe, en parte, a que la procedencia de sus composiciones es variada y sobre todo, porque incluye la música con que se acompañaba a estas composiciones.

Podemos resumir que en su origen la "lauda" utilizó por un lado, una estructura sencilla constituida, en general, por estrofas monorrimas o zejelescas. Por otra, en cambio, reprodujo el esquema métrico de la balada profana y a él adaptó argumentos de carácter sacro usando como vehículo la lengua vernácula. De este modo, se propició la comprensión, se facilitó la difusión y se tradujo directamente el sentir religioso.

El esquema de la balada se vió, pues, ampliado por la incorporación de los versos que dieron lugar a la "ripresa", la cual favorecía la participación del pueblo, entendido como coro, en contraposición a un solista. Este hecho evocaría, en cierta medida, la alternancia que en los oficios litúrgicos se establecía entre antifona y salmo.

Los manuscritos peruginos dados a conocer por E. Monaci (12) contribuyeron enormemente al estudio de la "lauda" pero fueron, también, una fuente de numerosos lugares comunes que se han venido transmitiendo a lo largo del siglo XX. Gracias a las aportaciones de nuevos materiales y a la actualización de los estudios se ha podido pre-

(7) Varanini, G., "La lauda sacra nel XIII secolo", *Cultura e Scuola*, 1971, p. 12. Véase también Baldelli, I., "La lauda e i Disciplinati", *R.L.I.*, 1960.

(8) Monaci, E., "Uffizi drammatici dei Disciplinati dell'Umbria", *R.F.R.*, 1872 y 1875.

(9) Contini, G., *La letteratura italiana delle origini*, Firenze, 1970.

(10) Menéndez Pidal, R., "Poesía árabe y poesía europea", *B.H.*, 1938, pp. 337-423.

(11) *Ibid.*, p. 423.

(12) Monaci, E., *op. cit.*

cisar la existencia de un grupo importante de códices umbros que presentan características más arcaicas que los de Perugia y que “la poesia religiosa in volgare era già connessa con le forme rituali e con le feste pasquali... quando il moto di Ranieri Fasani venne a dare nuovo impulso al fiorire di canti devoti e allo svilupparsi di forme drammatiche” (13). El movimiento de los Flagelantes hizo suyo, mediante la transformación y adaptación a su pensamiento, modos narrativos anteriores y con ello, contribuyó al asentamiento de unas formas dramáticas elementales que supondrían el punto de arranque del teatro en Italia.

De las numerosas colecciones de “laude” existentes, nos interesa mencionar los dos manuscritos descubiertos por E. Monaci. En ambos casos, se trata de recopilaciones realizadas durante el primer tercio del siglo XIV; pero sin embargo, tanto por la inclusión en ellos de composiciones de distinta procedencia umbra, como por la ordenación cronológica que presenta el “Vallicelliano” de acuerdo con el calendario litúrgico, pensamos que nos remiten a un pasado inmediato en el cual se produjo su gestación, además de ceñirse en espíritu al movimiento de Fasani.

“In Dominica di Adventu”: Fuentes y representación gráfica

El Adviento consta de cuatro domingos, el último de los cuales entra de lleno en la Navidad. Es un periodo que siempre fue considerado por la Iglesia como época de penitencia y se santificaba, al igual que la Cuaresma, mediante el ayuno. Con la división de cuatro domingos se separan los cuatro tipos de advenimiento de Jesucristo; es decir, en la carne, en el espíritu, en la muerte y en el juicio.

A pesar de no indicarse, con precisión, para que domingo estuviese destinada, la “lauda” que nos ocupa, se debió usar para conmemorar el segundo domingo, o lo que es lo mismo, el referido al Juicio Final. En ella se recogen tanto las descripciones evangélicas de San Mateo y San Lucas como el Apocalipsis y las profecías referidas a la venida del Anticristo, las cuales desde el siglo X habían pasado a formar parte, tradicionalmente, del Juicio Final.

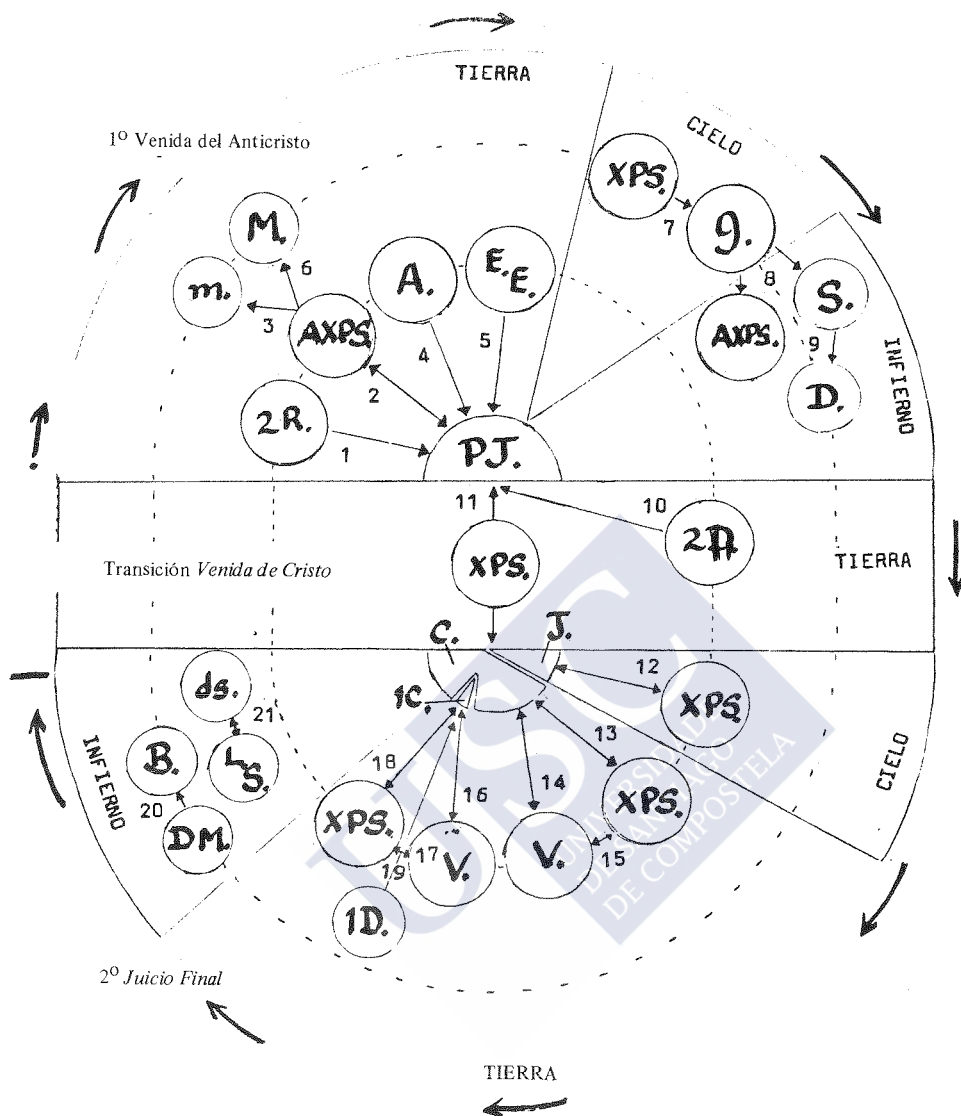
Santiago de Vorágine (14) al tratar el Adviento, destaca el Juicio Final y señala los hechos que le precederán y que le acompañarán. Para los primeros recoge como fuentes los evangelios de San Lucas (XXI, 25) y San Mateo (XXIV, 21 y 29), el Apocalipsis (VI, 12-13; XXI, 1 y XIII, 9), la Epístola a los Tesalonicenses (II, 9) y las profecías de Daniel. Para los hechos que acompañarán el Juicio usa, principalmente, los Padres de la Iglesia y escritores cristianos anteriores.

Nuestra “lauda”, *In Dominica de Adventu*, ocupa dentro del repertorio recogido en el código “Vallicelliano” el número 1, mientras en el “Perugino” es el 104 (15). Consta en total de 432 versos donde se mezclan los de 8, 9, 10 y 11 sílabas, predominando los dos primeros, que forman regularmente estrofas de seis versos con rima (a-b-a-b-c-c).

(13) Toschi, P., *L'origine del Teatro Italiano*, Torino, 1976, p. 677.

(14) Voragine, J. de, *La légende dorée*, Paris, 1967, vol. I, pp. 27-37.

(15) Galli, G., *op. cit.*, pp. 117-118.



2R. Dos Reyes

AXPS. Anticristo

m. muertos

M. Ministros

A. Angel

E.E. Enoc y Elías

XPS. Cristo

g. Angel Gabriel

S. Satanás

D. Demonio

2A. Dos Angeles

J. Justos

C. Condenados

V. Virgen

1C. Un Condenado

1D. Un Demonio

DM. Diablo Mayor

L. Lucifer

B. Belcebu

ds. diablos

Tras haber identificado algunas de las fuentes a que el anónimo autor recurre para la composición de la “lauda”, pasamos a describir los que consideramos, sus posibles aspectos dramáticos. Hemos dejado fuera de nuestra presentación cualquier referencia al aspecto lingüístico. Se ha debido a que las reproducciones utilizadas o bien presentan el texto incompleto o bien se ha buscado una toscanización eliminando casi todos los posibles rasgos dialectales (16).

Antes de continuar es preciso, sin embargo, hacer algunas observaciones para la mejor comprensión de la representación gráfica de la “lauda”. La totalidad del texto presenta dos claras situaciones dramáticas (17). La primera de ellas recoge la *Venida del Anticristo* y gira en torno a un único punto focal: el Pueblo de Jerusalén, explícito mediante una acotación “Populus Jerusalem” (v. 12) y un enunciado: “...umana gente...” (v. 5). En él converge el resto de la estructura gráfica, describiéndose un sólo movimiento de izquierda a derecha que abarca tres espacios claramente diferenciados: Tierra - Cielo - Infierno.

El arco resultante de la primera situación dramática queda interrumpido por una zona de transición, *Venida de Cristo*, en la cual se sitúa este personaje como catalizador y propiciador de la segunda situación, o sea, el *Juicio Final*.

Con ella se continúa, en el mismo sentido, el movimiento de las tres partes constitutivas, y se completa así el segundo arco hasta quedar toda la estructura inscrita en una elipse.

En torno al punto focal de la primera situación, se establece una serie de mensajes unidireccionales, cuyo destinatario es el “Pueblo de Jerusalem”. Estos corresponden a cada una de las intervenciones de los personajes y están enumerados. Por ejemplo: mediante el nº 1, en el esquema gráfico, nos referimos al anuncio de la llegada del Anticristo al pueblo por los dos Reyes (2R). Idéntico sentido tienen los números 4 y 5. Con el número 2 se establece un diálogo o mensaje en dos direcciones entre el Anticristo y el Pueblo, señalando en el texto por deícticos con una oposición de tipo ac-tancial: YO / (TU). En los números 3 y 6 se repite la estructura del número 1, pero referido a receptores localizados fuera de la “órbita” correspondiente a los emisores que se comunican directamente con el punto focal.

Otro caso es el de la comunicación en cadena que se origina al margen del Pueblo como receptor directo, aunque éste se mantiene como testigo. En él se transmite un mensaje entre 5 personajes que posteriormente se convierte en acto (números 7, 8 y 9) y que pone en relación dos espacios diferentes: Cielo - Infierno.

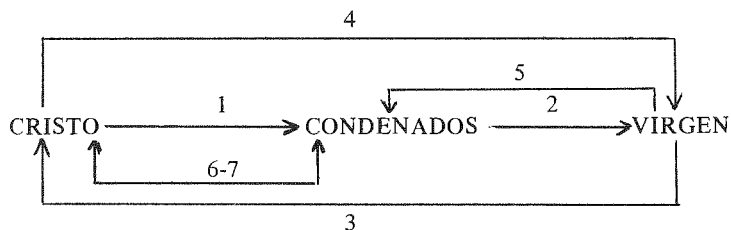
El punto de transición queda unificado por la figura de Cristo que se presenta ante un pueblo y señala el inicio del Juicio Final. De aquí nace la segunda situación, en la cual el Pueblo, como símbolo, ya no aparece compacto, sino dividido en dos grupos: Justos y Pecadores.

Respecto al primero de ellos se establece un diálogo de doble dirección (como en el número 2). La máxima complejidad, no obstante, se alcanza con un tipo de co-

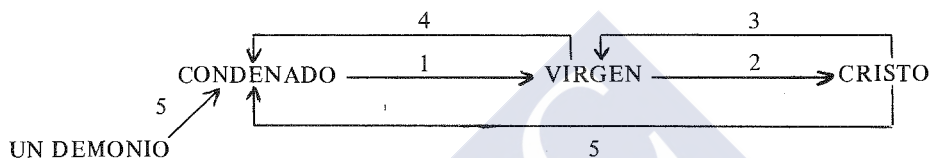
(16) El texto de la “lauda” In dominica di Adventu figura incompleto en A. D’Ancona, *Origini del Teatro Italiano*, Firenze, 1891, vol. I, pp. 141-153. En V. De Bartholomaeis, *Laude drammatiche e Rappresentazione sacre*, Firenze, 1967, pp. 35-52, se encuentra el texto íntegro. Entre ambos existen numerosas variantes de grafía.

(17) Véase en P. Mas i Usó, *La práctica escénica...*, Valencia, 1987, p. 63.

municación pluridireccional mantenida entre Cristo, Condenados y Virgen, corresponde a los números 13, 14 y 15:



y que se vuelve a repetir de forma similar entre Un Condenado, Virgen y Cristo con la intervención de un demonio. En el esquema son los números 16, 17, 18 y 19.



Reflejando en cierta forma la secuencia en cadena volvemos a tener una serie de mensajes entre diferentes demonios, de los cuales el primero (número 20) es unidireccional y el segundo (número 21) bidireccional que con la puesta en acto de los mensajes recibidos se asemeja al desarrollo de los números del 7 al 9 y se concluye el ciclo de la "lauda".

Tras haber indicado las situaciones dramáticas de que consta esta "lauda" pasaremos ahora a desglosarlas en secuencias. La primera parte que hemos denominado la *Venida del Anticristo* estaría constituida por tres secuencias principales.

1º *Venida del Anticristo*

1. Anuncio de la llegada del Anticristo por dos Reyes
2. Prodigios que la acompañan
3. "Caída" del Anticristo

La tercera secuencia se subdivide en dos partes.

- 3.a. Anuncio de la venida del Mesías por ...
 1. el Angel
 2. los Profetas Enoc y Elías
- 3.b. Llegada del Anticristo al Infierno

El momento intermedio o de transición incluye solamente, una secuencia.

Venida de Cristo

1. Anuncio del Juicio por dos Angeles

La segunda situación desarrolla el *Juicio Final* en cinco secuencias.

2º Juicio Final

1. Juicio
 - 1.a. Signos de la Pasión
 - 1.b. Separación de los *Justos* y marcha al Cielo
 - 1.c. Separación de los *Condenados*
2. Primera mediación de la Virgen en favor de los *Condenados*
 - 2.a. Ruego de los *Condenados*
 - 2.b. Intercesión ante el *Hijo*
 - 2.c. Negativa de Misericordia
3. Tipos de *Condenados*
4. Segunda mediación de la Virgen en favor de un *Condenado*
5. Penas del Infierno a cada tipo de *Condenado*

A través de las divisiones y subdivisiones que hemos propuesto de las situaciones, secuencias y partes, se puede observar como la intensidad dramática se concentra en la segunda situación. Sin embargo, desde el momento que comienza el Juicio parece existir una tendencia por ir retardando las sentencias. La doble intercesión de la Virgen a base de un lenguaje plagado de imágenes maternas se contrapone a la rigidez de las paráfrasis evangélicas y a la dureza de las condenas impuestas.

Caracterización dramática de la “Lauda”

Dentro de los planteamientos semiológicos referidos al teatro, F. Ruffini señala que “il carattere dominante del *Testo letterario Drammatico* si configura non tanto come la strutturazione dialogica *isolatamente* considerata... quanto, se pure, come la circostanza che il dialogo deve essere rappresentato...” (18).

En la caracterización del Texto Literario Dramático (TLD) podemos individualizar diferentes componentes:

1. Diálogo expresado en estilo directo
2. Acotaciones
3. Deícticos
4. Traducción en la “lauda”

El diálogo está compuesto por una serie de enunciados segmentados y que son emitidos por dos o más interlocutores; es, pues, un discurso que avanza gracias a las secuencias expresadas mediante signos lingüísticos inteligibles por los distintos hablantes. El diálogo es la forma obligada del discurso dramático, porque es la única manera posible en que pueden intervenir los personajes en la obra. La unidad de estos diálogos está asegurada, de un lado, por la existencia de un autor capaz de organizar las intervenciones y, de otro, por la presencia de un receptor único en cada lectura, sea lector o espectador, apto para organizar las informaciones que recibe de manera discontinua en la representación y de forma lineal en la lectura.

Solamente mediante los diálogos el autor del TLD pone en pie la historia, presenta los personajes y actúa sobre el espacio y el tiempo. Todo ello será traducido en

(18) Ruffini, F., *Semiotica del Testo. L'esempio teatro*, Roma, 1978, p. 106.

el Texto Espectacular (*TE*) a través de un diálogo directo. De esta manera el *TLD* se diferencia de otros géneros literarios, por ejemplo, la novela o la poesía que en caso de utilizar el diálogo lo hacen como lenguaje referido en el que el autor funciona de copartícipe.

En la “lauda” existen numerosos diálogos directos, por ejemplo:

UNUS de dammati ad
Matrem Domini:

O Rìgina, sie cortese,
priega e scampa el tuo pregione:
un demonio si me prese,
(...)
se tu non m'aide a quisto passo
per lo manto maie non te lasso.

MARIA ad Filium:

O figliuolo, or sie pregato
che me degge esaudire,
per quisto uomo ch'era dannato
ch'aie mieie pieie vien a ubedire,
che non vada fra quilla gente
deie demonia e deie serpente.

CHRISTUS ad Matrem:

Madre mia, non me pregare,
ché non puoie essere esaudita,
(...)

MARIA ad dammati:

Non bisogna luie pregare
a quisto ponto certamente;
io non lo posso più enduziare
ch'ei perdona a niuno niente;
puo' che non val mo pregar tanto,
or me lassa *per lo manto*.

(vv. 313-36)

A veces el esquema estrófico de seis versos, habitual en esta composición, se rompe con el fin de agilizar el discurso al distribuirlos en grupos de dos y cuatro (II. vv. 259-264 y 349-354) o cuatro y dos versos (I. 19-24, 31-36. II. vv. 193-198, 253-258, 265-270 y 271-276).

También queremos señalar como el autor recurre tanto a parafrasear las fuentes evangélicas como a la incorporación de imágenes populares en el texto.

DAMNATI ad Mater Domini:

A te, Vergen, n'apellamo
madre piena de pietade,
con gran pianto te pregamo:
cum'è tanta crudeltade?
(...)

MARIA ad Filium:

Per quil latte ch'io te diei
or me resguarda, figlio, un poco;
(...)
perdona a quiglie per cuie io avvoco.
(...)

Nove mese te portaie
 en lo mio ventre vergenello;
a quiste poppe t'alataie
mentre foste picolello;
 io sì te priego, se esser puote,
 che la sentenza tu revoche.

CHRISTUS ad Matrem:

Madre mia, non me pregare
 ché non puoi essere esaudita:
 (...)

(vv. 211-236)

En la “lauda” se establece también una división de los pecados. Cuando Cristo condena a los pecadores los separa según el tipo de pecados, siguiendo una tipología típicamente medieval cuyo antecedente remoto sería Aristóteles; es decir, primero hace hincapié en los pecados referidos a la incontinencia (gula v. 283, avaricia v. 289, lujuria v. 295, pereza v. 297), a la violencia (orgullo v. 301, ira v. 302). Al único condenado que se refiere individualmente es al sodomita (v. 343), relacionado con el pecado de la soberbia (v. 351); existen referencias literarias donde se alude a Perugia como la “Nueva Sodoma” (19).

En la llegada al Infierno, los demonios van haciendo un recuento de pecados y a los anteriormente citados añaden el de los herejes y blasfemos.

El TLD se sirve de dos formas de expresión; por una parte, como hemos señalado, de los diálogos directos, por otra, de las acotaciones. Estas, no son otra cosa que informaciones explicativas que el texto proporciona con el fin de facilitar la tarea de representar una historia en la “lectura” dentro del oficio litúrgico o de transformar unas indicaciones verbales, como es la acotación escrita, en signos no verbales en una supuesta representación primitiva.

Las acotaciones que figuran en el texto pueden dividirse en dos apartados: explícitas e implícitas. Las primeras “aparecen en el texto al margen de lo que los personajes dicen” (20) y están escritas en latín. La mayoría de ellas indican la entrada de un personaje (CHRISTUS, v. 66) o lo ponen en relación con otro mediante el caso latino correspondiente (CHRISTUS damnatis, v. 168) o el uso de preposiciones (CHRISTUS ad Matrem, v. 210), llegando incluso a completar las informaciones con formas verbales (...CHRISTUS dicit Angelo, v. 66).

Son, sin embargo, más interesantes las que señalan movimientos espaciales (CHRISTUS *ambulando* dicit, v. 120) o aluden a referencias temporales, visuales o indican posibles accesorios escénicos (CHRISTUS sedens in *cathedra* ostendens *plagas* peccatoribus, v. 126).

Las acotaciones implícitas son aquéllas que aparecen indicadas dentro del texto. Están escritas en lengua vernácula y las dice el propio personaje. Con las acotaciones implícitas se puede apuntar a una traducción mental de una lectura en voz alta por parte del receptor o bien a una representación real simultánea. A veces las acotaciones

(19) Véase Galli, G., *op. cit.*, p. 15 n. 1. A la misma tradición puede responder la alusión que aparece en Boccaccio, G., *Decameron*, V, 10.

(20) Mas i Usó, P., *op. cit.*, p. 109 n. 1. Se citarán siempre por el verso anterior.

implícitas tienen correspondencia con otras explícitas; es entonces cuando los dos tipos de textos están perfectamente relacionados en el *TE*. Un ejemplo sería la acotación anteriormente citada (...CHRISTUS dicit Angelo, v. 66) que aparece reforzada con una serie de mensajes de tipo imperativo, “Va, percuote, O Gabriello” (v. 67), aludiendo al accesorio defensivo y al enemigo que se tiene que combatir, “Nantecristo con tua *spada*,” (v. 68) y acaba con otra orden indirecta, “comanda a Satana che vada” (v. 70). Otras veces mediante la enumeración de acotaciones implícitas referentes a accesorios, se contribuye a la creación de una primitiva retórica visual en *TE*. El ejemplo más evidente es el que partiendo de la acotación explícita ya citada (CHRISTUS sedens in cathedra..., v. 126), muestra toda la progresión emocional pretendida, al señalar los instrumentos de la Pasión que evocarían en los presentes los sufrimientos del Gólgota.

CHRISTUS sedens in cathedra... Ecco le piaghe anco ricente (v. 127)
 (...)
 Ecco la lancia sì porgente (v. 133)
 (...)
 battuto / 'a sta colonda... (vv. 135-6)
 (...)
 Ecco la croce ensanguenata (v. 139)

Otro rasgo relevante del *TLD* estaría formado por la existencia de deícticos. Con ellos se intenta destacar la operación mostrativa que poseen algunos términos en este tipo de textos. Podemos definir, pues, como deíxis dramática el conjunto de elementos léxicos de que se sirve un personaje con el fin de delimitar los sujetos y los espacios con un carácter dinámico. Se trata, en general, de un sistema de vinculaciones ya que enlaza el diálogo con un contexto espacial y temporal. En el discurso dramático los deícticos están convertidos por los personajes en indicaciones prácticas (21).

El tipo actancial permite delimitar los emisores mediante oposiciones pronominales: “Io - Tu - Voie” o recurriendo al uso de vocativos: “Figlio - Madre - Rìgina - Meser - Mancometto”; de este modo puede establecerse un cuadro completo de los personajes. El tipo espacial presenta una rica gama de indicativos contrapuestos cuya presencia refuerza la idea situacional mediante el amplio uso de adverbios de lugar: “qui - là - lì”; a éstos, a veces, se suman otros conceptos también en oposición: “quistu uomo - quella gente” o mediante sustantivos se especifican los lugares que interesa destacar: “terra - cielo - lo ‘inferno” - quiste pozze - en un carcer”.

El último grupo está compuesto por indicadores temporales que van identificando el tiempo dramático: “or(a) - presente - oggie - nocte - giorno”.

Una vez señalados los elementos que, en nuestra opinión, configuran los aspectos dramáticos del *TLD*, creemos que en caso de haberse intentado una puesta en escena, se habría hecho contando con los mínimos recursos actorales y, creemos también, que para suplir esta falta se recurriría al uso de representaciones iconográficas, las cuales ante los ojos del espectador resultarían más evocadoras y en consonancia

(21) Véase Boves Naves, M^a C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, 1987 y *Estudio semiológico del teatro*, Madrid, 1988.

con el dramatismo que se intentaba transmitir. De esta forma, se generaría en el público un tipo de evocación, cuya base sería los conocimientos aprehendidos durante años por la escucha de los evangelios o sermones a los cuales se les uniría las imágenes pictóricas expuestas en los lugares sagrados.

Bibliografía

- AA.VV.: *Atti del I Convegno di Studio: Dimensione drammatica della liturgia medioevale*, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, (Bulzoni: Città di Castello), 1977.
- AA.VV.: *Atti del V Convegno di Studio: Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, (Viterbo: Union Printing), 1981.
- Apollonio, M.: *Storia del Teatro Italiano*, Firenze: Sansoni, 1981.
- Baldelli, I.: "La lauda e i Disciplinati", *Rivista di Letteratura Italiana*, LXIV, 3, 1960, pp. 396-418.
- Baty, G. y Chavance, R.: *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris: Editions D'Aujourd'hui, 1979.
- Boves Naves, M^a del C.: *Estudio semiológico del teatro*, Madrid: Aceña y La Avispa, 1988. (col. Estudios Aceña, 1).
- : *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987. (Serie teoría y crítica literaria).
- Castelnovo, L.: *La metrica italiana*, Milano: Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1979. (Vita e Pensiero).
- Cohn, N.: *En pos del Milenio*, Madrid: Alianza, 1985³. (Col. Alianza Universidad, 293).
- Contini, G.: *Letteratura Italiana delle Origini*, Firenze: Sansoni, 1970.
- Cudini, P. (ed.): *Poesia Italiana del Duecento*, Milano: Garzanti, 1984.
- D'Amico, S.: *Storia del Teatro*, Milano: Garzanti, 1950.
- D'Ancona, A.: *Origini del Teatro Italiano*, Firenze: Le Monnier, 1891.
- De Bartholomaeis, V.: *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze: Le Monnier, 1943. (Ristampa xerografica, 1967).
- Di Benedetto, V.: "Iacopone e il laudario urbinato", *Giornale Italiano di Filologia*, IX, 1956, pp. 250-254.
- Elwert, W.Th.: *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze: Le Monnier, 1973.
- Galli, G.: "I Disciplinati dell'Umbria del 1260 e le loro Laudi", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, suppl. 9, 1906.
- Mas i Usó, P.: *La práctica escénica del Barroco tardío: Alejandro Arboreda*, Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1987. (Col. Politècnica, 33).
- Meersseman, G.G.: "Nota sull' Origine delle Compagnie dei Laudesi" (Siena 1267)", *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, XVII, 1963, pp. 395-405.
- Menéndez Pidal, R.: "Poesía árabe y poesía europea", *Bulletin Hispanique*, XL, 4, 1938, pp. 337-423.
- Monaci, E.: "Uffizi Drammatici dei Disciplinati dell'Umbria", *Rivista di Filologia Romanza*, I, 1872, pp. 235-71 y II, 1875, pp. 29-42.

- Murari, R.: *Ritmica e Metrica razionale Italiana*, Milano: Ulrico Hoepli, 1977³. (Col. Manuali Hoepli).
- Nacar, E. y Colunga, A. (trad.): *La Sagrada Biblia*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986⁴⁸.
- Pasquini, E. y Quaglio, A.E.: "Le origine e la Scuola Siciliana", *Letteratura Italiana Laterza*, Roma-Bari: Editori Laterza, 1975².
- Pasquini, E. y Quaglio, A.E.: "Lo stilnovo e la poesia religiosa", *Letteratura Italiana Laterza*, Roma-Bari: Editori Laterza, 1975².
- Petrocchi, G.: "La Lauda", *Storia della Letteratura Italiana*, Milano: Garzanti, 1979, pp. 548-557.
- Ruffini, F.: *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma: Bulzoni, 1978.
- Sito Alba, M.: *Análisis de la Semiótica Teatral*, Madrid: U.N.E.D., 1987. (Col. Aula abierta).
- Spongano, R.: *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna: Casa ed. Prof. Riccardo Patron, 1966.
- Toschi, P.: *Le Origini del Teatro Italiano*, Torino: Boringhieri, 1976.
- Varanini, G.: "La Lauda sacra nel XIII secolo", *Cultura e Scuola*, X, 40, 1971, pp. 12-23.
- Vauchez, A.: *Les laïcs au Moyen Age. Pratiques et expériences religieuses*, Paris: Les Editions du Cerf, 1987.
- : *La spiritualité du Moyen Age Occidental*, Vendôme: Presses Universitaires de France, 1975. (Col. SUP).
- Voragine, J. de: *La légende dorée*, (trad. J.B.M. Roze), Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

APENDICE

I.

AVVENTO.

I.

IN DOMINICA DE ADVENTU.

Incipiunt DUO REGES qui veniunt cum Antechristo:

Tanto l'avete aspettato
 lo Dio che doveia venire!
 Ecco quil signor biato
 de cui la Scritura have a dire:
 "Umana gente, or l'adorate
 ché vero è figlio de Dio Pate".

s

Iterum:

Creda omne uomo con ferma fede
che con suo error non poderia
far miracoglie co' se vede,
10 né con nulla magonia;
cielo e terra, mare e abisso,
tutte son soiette ad esso.

*Hac ora sol oscuret et luna fiat sanguis ex quo miretur
populus Jerusalem; et dicunt ad invicem:*

Prodigie en ciel vedem sì grande
che ne mettono paura.
15 Ello el sole che non rispiande
più el suo lume, nante ascura;
la luna par sangue a vedere
e molte stelle de ciel cadere.

ANTECHRISTUS:

En me creda tutta gente
20 ch'io so el re de gloria degno;
so venuto a voie presente
per sotrarvo nel mio regno.

R POPULUS:

Per gran segne che vedemo
che sei re eternal credemo.

ANTECHRISTUS:

25 Voie ch'a me, signor, credete
co' vostro Dio sì m'adorate,
e segne en mano porterete
che deglie elette miei siate,
e quiglie che non adoran mene,
30 va, daite lo morte e gran pene!

Iterum:

De ciel voie che descenda fuoco
per dare a voie magiur fermezza;
e gli arbor secche d'esto luocco
producen fiore en alerezza.

ANTECHRISTUS *ad mortuos; resurgunt:*

35 E voie, morte, su levate,
testimoniate ch'io so Dio Pate!

ANGELUS *populo et fiat tonus:*

Giuro a voie per lo Dio vero
ch'en *secula seculorum* ha vita,
che quisto mondo verrà meno
40 e tosto farà sua finita,
e d'onne vostra operazione
sen farà esaminazione.

ENOC *et ELIA predicant populo:*

Retornate a penetenza
de l'ofese che fecete
45 a Dio, per la cui grande potenza
grande segne en ciel vedete:
non aspettate el dì di giudizio,
ché guai a chi en lui averà vizio!

Iterum:

Co' siete sute amonite
50 dai sante predecatore,
solo un Dio adorerite:
quil celestiale redentore
che per lo nostro gran peccato
en croce fo morte e chiavato.

Iterum:

55 Se niun de voie ha commosso
con suo falso operamento,
sia da voie tosto remosso
onne vostro proponemento ;
60 en uno eterno è Dio en finito:
ad adorar ciascun sia unito.

ANTECHRISTUS *ministris:*

Ai magon c'hon predecato
comando che i daiate morte:
credon che, per lor dittato,
65 vostre mente a lor sien storte;
magiur de me loro Dio fonno:
vediam se n'aiteronno.

Postquam eos occidunt, CHRISTUS dicit Angelo:

Va percuote, o Gabriello,
Nantecristo con tua spada,
e va darglie gran flagello:
70 comanda a Satana che vada;
messo ha la gente en risia
con sua falsa diceria.

ANGELUS occidit Antechristum cum spada ignis, et dicat:

Perché la gente haie commossa
facendote re e superno,
75 tua gloria te sia remossa,
peroie che piace al Pate Eterno.
Satana, con tuoie scorte
menate luie a tormentare forte.

SATAN aliis demonibus, et conducit ad Infernum:

Morto è quil ch'ha noie sequito
80 a tutto lo nostro talento;
de voie ciascun si sia amanito
de darglie pena e tormento,
e quisto falso Nantecristo
chi più può, più el faccia tristo.

POPULUS videns se deceptum:

85 Vedem ch'a enganno n'ha sottrato
con false segne e sua dottrina
coluie che nostro re s'è fatto
de terra e cielo e la marina;
e noie commesso avem gran fallo
90 per vero Dio luie adorarlo.

Iterum:

A quii profete non credemmo
che la vertà si ne dicono;
en ciel si giero, co' noie vedemmo:
noie triste si ne dannerimo
95 se non ne facemo penetenza
de la grandissima fallenza.

DUO ANGELI cum bandimento dicunt:

Cristo viene a dar sentenza
e vole el mondo giudicare;
però bandimo per ubidenza
100 ch'èie morte degano suscitare
e ciaschedun sarà presente
a la sua banca amantemente.

DUO ANGELI:

Monementa e sepulture
tosto s'apran d'onne parte,
105 tornan gli ossa a lor giunture
quanto sieno da lunge esparte,
e sacciate per lo certo
ciascun riceverà el suo merto.

Iterum:

110 Qual è el cuore così ostinato
che non se strugga di paura
veder Cristo sì adirato
fuor de sua dolce natura?
La misericordia è revocata
e la giustizia aparechiata.

ANGELI:

115 Non vi è tempo da fugire
da la sua teribel faccia;
davante a luie ve convien venire
o voliate che ve spiaccia;
meglio seria non fossero nate,
120 o peccatore già condannate!

CHRISTUS ambulando dicit:

Tanto tempo agio suferto
el mal fare dei peccatore
che convene oramaie per certo
125 ch'io lo dia pena e dolore;
andar voglio a giudicare
onne uom secondo el suo operare.

CHRISTUS sedens in cathedra ostendens plagas peccatoribus:

Ecco le piaghe anco ricente
qual per voie sostenne en croce.
Ecco la lancia sì pongente
130 e quiste agute sì ferroce;
ancor sostenne maiur fragello
che me passò fin al cervello.

Iterum:

Puoie che da Giuda foie traduto
e abandonato da onne gente,
135 tutta notte fuie battuto
a sta colonda amaramente.
O peccatore, non faite escusa,
ché tutto el mondo oggie v'accusa!

Iterum ostendendo crucem:

Ecco la croce ensanguenata
140 là dua per voie volse morire:
aveia la bocca desecata,
aceto e fiele me fier venire;
tutto el feie per voie salvare;
oggie ve voglio 'saminare.

CHRISTUS:

145 Da parte ritta estieno ei giuste,
ei peccator da la man manca;
a giudecar con meco ho poste
ei sante Apostoglie a la banca;
per ch'el mondo desprezaro,
150 en povertà me sequitaro.

CHRISTUS *iustis*:

Benedette dal mio Pate,
venite al regno a possidere.
Farteglie dilette, su levate
la mia redetà a godere!
155 El cielo uperto v'ho serbato
da puoie ch'el mondo fo ordenato.

CHRISTUS *iustis*:

L'uopere de la pietade
feste molto alegramente;
a quil ch'avean necessitade
160 soveniste devotamente,
e la mia dura Passione
piangendola non ve scordene.

JUSTI *intrans in Celo et dicunt*:

Laude e gloria te rendemo,
Segnor, de tanta cortesia!
165 Che la benezone avemo,
figliuolo de la Vergene Maria,
venimo en Cielo con dolcie cante
a regnare con gli altre sante.

CHRISTUS *damnatis*:

E voie andate, maledette,
170 a quil fuoco sempiterno!
Daglie demonia siate costrette
voie che stiaite giù lo 'nferno!
E lì en *secula seculorum*
agiate per compagnia loro!

Iterum:

175 Vedesteme aver fame e sete:
mangiare e bere a me non destè;
per la empiezza che voie avete,
che sovenire no me voleste,
encontra voie sentenza dico
180 e donve en mano del nemico.

Iterum:

Ospedo era e pelegrino:
non me degnaste dare albergo;
nudo andava per camino:
vogliesteme la faccia en tergo
185 co' non m'avesse maio veduto;
io da voie era esconosciuto.

Iterum:

Enfermo foie ed en pregione:
e non foie unqua visitato;
190 molto è giusta la cagione
per la qual so sì adirato;
non pagaie per voie moneta
ma el prezzo vostro fo mia vita.

R. DAMNATI ad Christum:

Meser, quando te vedemmo
sostener tante defette,
195 la povertà tua noie non sapemmo.
Perché, Signore, n'haie maledette?

CHRISTUS damnatis:

Quando el povero demandava,
eio en sua persona stava.

CHRISTUS damnatis:

Sempre m'avete crucifisso
200 e renovato el mio tormento.
Quanto avete en me commesso
mortal peccato e falloimento!
E io, pur dolce losengando,
aspettava non darve bando.

CHRISTUS damnatis:

205 Per la Scritura udiste dire
e tuttora v'era predecatò
ch'a giudecar deveia venire
Cristo con viso adirato.
Dei peccatore voie far vendetta.
210 Andate, gente maledetta!

DAMNATI ad Mater Domini:

A te, Vergen, n'apellamo,
madre piena de pietade,
con gran pianto te pregamo:
cum'è tanta crudeltade?

215 Se non securre ai condannate,
serim, Maria, pur desperate,

MATER ad Filium:

Per quil latte ch'io te diei
or me resguarda, figlio, un poco;
entende l'umel preece miei,
220 perdona a quiglie per cuie io avvoco.
Nulla grazia a me negaste
da puoie che tu de me encarnaste.

MARIA ad Filium:

Io non seria tua madre fatta
se non per glie peccatore,
225 non sia la voglia tua sì ratta,
non te muover a furore;
perdona, figlio, se te piace,
e fa co loro ancor più pace.

MARIA ad Filium:

Nove mese te portaie
230 en lo mio ventre vergenello;
a quiste poppe t'alataie
mentre foste piccoello;
io sì te priego, se esser puote,
che la sentenza tu revoche.

CHRISTUS ad Matrem:

235 Madre mia, non me pregare
ché non puoi essere esaudita:
l'ofese molte e el desprezare
c'hon de me fatto en la lor vita
cridano ch'io vendetta faccia;
240 pero tacere ormaie te piaccia.

MATER DOMINI ad damnatos:

Non è tempo d'apellare:
la misericordia è mo sospesa;
non posso più per voie avvocare,
ché non seria da Cristo entesa;
245 longamente l'ho pregato
ensin'a mo l'ho enduziato.

DAMNATI ad seipsum:

O Dio amaro e duro e forte,
puoie che ne manca onne speranza,
receve noie piatosamente:

250 almeno tu n'agge pietanza!
Cadete, monte, sopra noie
ch'almen coperte siam so' voie.

DAMNATI *ad Christum*:

O Segnor tanto turbato,
sol una grazia tu n'amette:
255 puoi che ne daie comiato,
ch'almen de te siam benedette!

CHRISTUS:

La malezon che meretaste
quilla ve do, ché me sprezaste!

DAMNATI *ad Christum*:

Puoie che da tene sì ne cacce,
260 mandane ad alcun buon fuoco.

CHRISTUS:

Tempo è da fatte e non da menacce;
l'albergo vostro serà el fuoco,
e quisto sia vostro riposo,
ch'amaste el mondo doloroso.

DAMNATI *ad Christum*:

265 Oimè, quanto deie durare?
Oimè, oimè, or cie pon fine!
Onne male volem portare
se termenato n'è a certo fine.

CHRISTUS:

270 Voglio che sia fuoco eternale
per più vostra pena e male.

DAMNATI *ad Christum*:

Vorriam morire e non podemo!
Morte, tu ne puoie dar vita.
Que compagnie ci averimo
a la sentenza tua enfinita?

CHRISTUS:

275 La compagnia che dà deletto
fa soportare pena e defetto.

CHRISTUS:

Eglie demonia en compagnia,
quiglie che caddero del mio regno,
per compagnia tuttavia
280 en sempiterno a voi asego,
e lor faccio esequitore
a tormentare voie, peccatore.

CHRISTUS:

A te, goloso bevetore,
ch'haie el mondo lecchegiato,
235 vegnote dare pena e dolore
perché l'hai bien meretato.
e tuo cibo sia un serpente,
per beverageio fuoco ardente.

Iterum:

Vanne, avaro peccunioso
290 ch'adoraste la moneta,
giò lo 'nferno a star doglioso
a patere pena en finita;
en cagno del mondan tesoro
danglie, demonia, gran martoro.

Iterum:

295 Lieva su, lussurioso,
vanne ad arder giù lo 'nferno;
e tu co lui, accidioso,
che desprezzaste Dio eterno!
Ménai, Satanasse, legate
300 a tormentare con glie dannate.

Iterum:

E tu, vanaglorioso
che t'andave deportando,
a lo 'nferno triboloso
305 tosto curre tormentando;
viene per lui tu, Belzabutte,
e sì 'l mangia overo engiotte.

Iterum:

E tu, iroso enmaledetto,
m'haie guerregiato a la tua voglia;
310 però piglialo, Mancometto,
e sì glie da' tormento e doglia;
fa che mo e sempremaie
patan pena e molte guaie.

UNUS *de damnati ad Matrem Domini:*

O Rìgina, sie cortese,
315 priega e scampa el tuo pregione:
un demonio si me prese,
fra quille strette me lasone;
se tu non m'aide a quisto passo
per lo manto maie non te lasso.

MARIA *ad Filium:*

O figliuolo, or sie pregato
320 che me degge esaudire,
per quisto uomo ch'era dannato
ch'aie mieie pieie vien a ubedire,
che non vada fra quilla gente
deie demonia e deie serpente.

CHRISTUS *ad Matrem:*

325 Madre mia, non me pregare,
ché non puoie essere esaudita,
che tanto male ho veduto fare
da la gente mal nudrita.
Di' che se degga departire
330 ed a lo 'nferno tosto gire.

MARIA *ad damnatos:*

Non bisogna luie pregare
a quisto ponto certamente:
io non lo posso più enduziare
ch'ei perdona a niuno niente;
335 puo' che non val mo pregar tanto,
or me lassa per lo manto.

DEMONES *ad aliam:*

Vien denante a Satanasse
ch'el te comanda per vero;
e lo mondo tu si lasse
340 per date l'arra de lo 'nferno;
lagiù staraie en sempiterno.

CHRISTUS *ad damnatos:*

Tu, sodomito puzolente,
345 m'haie crocifiso notte e giorno;
va a lo 'nferno tostamente
en quille pene a far soggiorno.
Mettel tosto en gran calura
ché peccò contra natura.

DAMNATI:

350 O Signore, non sie acerbo
enverso me che so presente.

CHRISTUS:

Vergogniar tu dei, superbo,
ch'haie guerregiato a tutta gente;
però te parte tostamente
e va a lo 'nferno de presente.

CHRISTUS *ad eos*:

355 Sie pianto end'onne lato,
fiero con stridor de dente,
caldo e freddo stemperato,
verme e tenebre e serpente;
360 un'altra pena a voie diviso:
veder quil Satana per viso.

Iterum:

Quiste pene e più enfinite
e li tormento perveranno;
un'altra pena ci averite
la qual sarà pena e danno:
365 non vederite maio mia faccia.
Lucifero, stregneglie ed abbraccia.

DIABOLUS *maior*:

Belzabub, con tuoie eschiere
estate en pieio de presente:
da mia parte tosto fiere
370 fra quilla gente amantenente;
perché l'hon biene meretate
da noie deggon essere tormentale!

DEMONES *versus damnati portans ad infernum dicunt*.

LUCIFER:

Tanto tempo v'ho aspettate
per poderve tormentare,
375 Ministre mieie, or glie pigliate,
e qui se faccia el macellare:
or glie pigliate amantenente,
e date la pena e gran tormento.

LUCIFER:

380 Con desiderio ciascun piglie
l'aneme triste qui venute,
e tutte quante mieie fameglie
ai peccatore daite tribute,
secondo c'hanno meretato
a ciascheduno a luie sia dato.

Iterum:

385 Comenzate a tormentarglie
puoie che, sonno de mia fameglia;
ciascheduno dia nuove bataglie
chi forche e chi altre steglie;
e voie altre borghiere,
390 tizzate a lor serpente e fiere.

Iterum:

Gettate alcuno en quiste pozze
umicidaie e tradetore,
ed alcun briaco sozze
e giotone e godetore,
395 e agli avarie sia stemperato
e la lor gola enfiambiato.

Iterum:

Ai superbe e ai tiranne
che non volsero pace en terra,
o Satane, tosto vanne,
400 en una carcer gli arenserra:
serpente e botte e scorpione
aggiate per lor compagnone.

Iterum:

Vanne, vanagloriose,
apiccatei per le treccie;
405 serpente laide e regardose
en cagno de lor bellezze,
a la gola siano avolte
e la faccia lor desciolta.

DIABULI:

410 De quiglie cristiane
que volete che sia fatto
con loro descepline en mane
ed honve si contrafatto?
Feceano mostra d'uopre sante
e sonne cadute tante.

SATANA:

415 A quiglie ipocrete sciagurate
che feceno atto de penetenzia
daite a lor secondo ei morte
veste d'aspra penetenzia;
le lor cape siano fuoco
420 e si scaldan sopra al fuoco.

Iterum:

Glìe spergiure coi blasfeme,
che giuravano ai budella,
una pena aggiano ensieme:
rasoia se truovan e coltella,
425 tagliate a lor le lengue a pezze
e l'altre carne a lor sian mezze.

Iterum:

Sodemite maledette
che pecchevate contra natura,
rostiti a guisa de porchette!
430 Zabrin, si aggie quista cura,
fa encender bien lo forno
e volta bien l'arosto atorno.

En: De Bartholomaeis, V.: *Laude Drammatiche e Sacre Rappresentazione*, pp. 35-52.

EL TOPICO DE LA MUERTE POR AMOR EN EL "DOLCE STIL NOVO" CON ESPECIAL REFERENCIA A GUIDO CAVALCANTI

CARMEN F. BLANCO VALDES

Universidad de Santiago de Compostela

En el trabajo que presentamos pretendemos hacer una reflexión sobre el porqué y el cómo del tópico de la "muerte por amor" dentro de un espacio reducido de la lírica italiana del siglo XIII, y más concretamente con especial referencia a un poeta del "Dolce Stil Novo": Guido Cavalcanti (1).

Intentaré explicar los motivos que me han llevado a elegir esta escuela y este autor, ya que es algo que en principio pudiera parecer caprichoso.

Me gustaría que quedara claro, antes de comenzar la exposición, el hecho de que en este trabajo no se estudiará, aunque en algún momento se vea aludida, la muerte en su estricto significado de proceso físico, como último momento de una vida. Nuestra intención es ofrecer una visión de la muerte como elemento poético, la muerte estereotipada, muerte como sentimiento, como deseo, y, en definitiva, como liberación.

Lo que nos ocupa es, sin embargo, tan amplio que creemos no debe quedar restringido al mero campo de la literatura amorosa. Cuando nos propusimos desarrollar este tema, se nos manifestaron de inmediato dos aspectos fundamentales que deberían ser analizados. Uno es, como hemos visto, el que se refiere a la muerte como producto de la desesperación de un hombre herido por Amor, y otro, no menos importante, el que hace referencia a la muerte como fenómeno histórico-social.

Es bien sabido que un estudioso de la literatura no debe nunca olvidar el marco histórico en el que está trabajando. Si esta omisión es grave en cualquier época, lo es mas todavía si el contexto se sitúa en la Edad Media.

Las interrelaciones entre historia y literatura han sido siempre evidentes, pero

(1) Hemos utilizado para el "Dolce Stil Novo" la antología *La letteratura italiana. Storia e testi* dirigida por R. Mattioli, P. Pancrazi, A. Schiaffini, tomo II, *Poeti del Duecento*, a cargo de G. Contini, Milano-Napoli, 1960.

Por lo que se refiere a Cavalcanti, Guido Cavalcanti, *Rime (con le rime de Iacopo Cavalcanti)*, a cargo de Domenico de Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

consideramos que es en esta época cuando se hacen más palpables. La historia se ve referida en la literatura, y ésta se encuentra influenciada por aquella.

Estamos en una época de creación de nuevas mentalidades, de nuevas formas de entender la existencia y el mundo en general. Philippe Ariès ha contribuido a aclarar enormemente algunos aspectos sobre la historia de la muerte en el mundo occidental (2). Parte del fundamento de que la muerte común e ideal de la Alta Edad Media no se podía considerar específicamente cristiana. El Cristianismo está comprometido a desear la muerte con alegría, como el signo de un nuevo nacimiento; más que como una desaparición total, como un volver a nacer en la otra vida. Pero, ¿en qué consiste la originalidad de la época que ahora nos ocupa? Radica en las nuevas dimensiones con que se aborda al tema. En una época en la que el Cristianismo tenía una presencia clave en la vida social la historia se ve forzada a adoptar modelos literarios, tenía que aprovecharse de la literatura, hasta el punto de llegar a convertir la muerte del caballero en la muerte del santo (3).

En los poemas épicos el caballero lucha por su dama, por su rey, y, fundamentalmente, por su Dios, Dios que no es otro que el del Cristianismo. Según Ariès “la imagen que adoptaremos como punto de partida es la de la primera Edad Media, digamos en líneas generales, la muerte de Rolando” (4). Es decir, como si hubieran firmado un pacto de mutuo acuerdo, el santo medieval fue tomado prestado por los clérigos letrados a la cultura profana y caballeresca de origen folclórico, y al mismo tiempo, la aristocracia caballeresca va introduciendo poco a poco toda una imaginaria basada en culturas populares y orales en una sociedad de clérigos letrados herederos de la antigüedad culta.

El historiador Pierre Chaunu sostiene que toda sociedad se mide según la idea que tienen del sistema de muerte (5). Entonces, ¿cómo muere el caballero en la Edad Media? Parece claro que no muere de cualquier forma. La muerte —como casi todo— estaba perfectamente regulada por todo un ritual que nos aparece descrito con complacencia. La muerte común, normal, no cogía al caballero por sorpresa, no se presentaba traicionariamente aunque ésta fuese accidental o consecuencia de una herida o por efecto de una grandísima emoción. La muerte nos venía anunciada, se mostraba mediante premoniciones, mediante signos. Cuando no sucedía de esta manera, desgarraba el orden del mundo en el que cada cual creía. Su carácter esencial era que dejaba tiempo para el aviso.

Todo este esquema social estaba en la mentalidad medieval. No podemos hacer un estudio de la muerte con los esquemas sociales del siglo XX. Debemos dar un salto en el tiempo y llegar a entender su plena significación en el marco histórico y social. Hemos visto que la muerte en esta época no estaba revestida de morbosidad; se habla-

(2) Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1984. (Trad. Mauro Armijo).

(3) A este respecto ha hecho un buen estudio Alessandro Vitale-Bovaroni en un artículo presentado en el VIII Congreso de la Société Roncesvals, Pamplona, 1981, titulado: “Elaborazione stilistica e tradizione apocalittica nella lasa CX della *Chanso de Roland*”, pp. 527-534.

(4) Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 13.

(5) Pierre Chaunu, comunicación presentada en el encuentro franco-inglés, Lyon, abril, 1974, en M. Vouelle, “L’histoire des hommes au miroir de la mort”, en *Death in the Middle Ages*, a cargo de H. Braet y W. Verbeke, Leuven, Univ. Press, 1983, pp. 1-18.

ba de ella y se hacía con frecuencia. Tanto pensadores como poetas tenían licencia para hablar de la muerte, para apostrofarla e incluso invocarla. El hombre medieval podía morir o sentir llegar su muerte tanto debido a un incidente de la Fortuna como debido a una ardiente pasión. Son dos puntos de vista del mismo argumento. Podríamos marcar aquí una de las diferencias entre la muerte del caballero en los romances épicos y la muerte del amante en la poesía lírica. Esta poesía canta el sentimiento; de ahí que los poetas, al igual que los caballeros, perciban también todas aquellas señales que los llevará a una muerte inevitable de su alma, pero sobre todo de su corazón.

Es bien sabido que la “muerte de amor” o el “deseo de muerte” han estado siempre ligados en los poetas provenzales a una manifestación de amor profundo, vivo y sincero, pero —y aunque pudiera parecer un contrasentido— convencional hasta el extremo, hasta el punto de que estas formas expresivas del “amor cortés” se convierten en estereotipos, lugares comunes, que van resonando a lo largo de siglos y a través de las distintas escuelas poéticas.

Pero nos parece percibir, ya desde el principio, que en la poesía italiana del siglo XIII hay un claro signo diferenciador con respecto a las otras escuelas: los poetas italianos manifiestan una tendencia clara a la *personificación* de la muerte sobre otras posibles expresiones del deseo de morir (6).

Si nos remontamos unos años al nacimiento de la escuela que nos proponemos estudiar, vemos que tan natural y frecuente debía ser la personificación en la tradición italiana que el propio San Francisco en sus *Laudes Creaturarum* la incluye entre las demás criaturas del Universo:

“Laudati sî, mi’ Signore per sora nostra morte corporale, dalla quala nullu homo po skapare”

Dentro ya de lo que pertenece al campo específico de la lírica amorosa comprobamos que aquella relación tan especial que los poetas establecen con respecto a la muerte, no es original de los poetas conocidos como stilnovistas. Esa personificación la encontramos ya antes en la Escuela Siciliana surgida a principios del siglo XIII, en autores como Giacomino Pugliese o incluso dentro de la poesía religioso-umbra en Jacopone da Todi que en sus *Laudes* utiliza el tan nombrado procedimiento de la personificación, pero vuelto a lo divino:

“O dolce amore
c’hai morto l’Amore (7)
prego che m’occidi d’amore”

Por su parte Giacomino Pugliese en un planto por la desaparición de la amada, dialoga con la muerte, la interpela: “Morte, perchè m’ài fatta sì gran guerra”, para poco después detestarla y menospreciarla: “Vilana Morte, che non ài pietanza”. La personificación es clara, y aunque en este ejemplo la muerte se entienda en su pleno

(6) M^a del Rosario Fernández Alonso, *Una visión de la muerte en la lírica española (la muerte como amada)*, Madrid, Gredos, 1971.

(7) “c’hai morto l’Amore”, donde *Amore* se entiende como Cristo que murió por el amor a los hombres.

desarrollo, no deja por ello de tener cierta relevancia poética, ya que ante todo Giacomino la considera como fuente de dolor:

“Madonna de sta vita trapassao
con gran tristanza
sospiri e pene e pianti mi lasciao,
e già mai nulla gioia mi mandao
per confortanza”.

Pero debemos llegar al Dolce Stil Novo para comprender la funcionalidad que este tema ha tenido dentro de la poesía amorosa. Los stilnovistas expresan la eterna queja del amor sufriente con acentos tales que, aún acusando la influencia de la lírica trovadoresca, no es menos cierto que se aprecian nítidos timbres diferenciadores.

Podemos señalar como una manifestación general valedera para todo el grupo cierto carácter trágico en el desarrollo del tema y además ver que, junto a la personificación, aparece con mucha frecuencia la muerte apostrofada, invocada o recordada.

Dino Frescobaldi, por ejemplo, en ocasiones alude a la muerte de amor debido a la intensidad que este sentimiento le produce, como la única liberadora de sus males y, en consecuencia, como la manera más espiritual de desprenderse de su angustia. Pero en otras, demostrando un gusto por los contrastes, se refiere a la misma muerte de amor, pero en este caso para complacer a su amada:

“Lo spirito d’amor che nel cor giace,
per confortarmi mi dice: “Tu dèi
amar la morte per piacer di lei”

(III, vv. 31-33)

Una diferente visión presenta Lapo Gianni, uno de los jóvenes poetas stilnovistas. Como casi todos sus compañeros, invoca a la muerte pero está muy lejos de desearla. Nos da la impresión de que es más bien un desafío, exhortando a resistirla si llegara a verla en forma tangible:

“Canzon, gira’ne a que’che sono in vita,
di gentil core e di gran nobeltate:
di’che mantengan lor prosperitate,
e sempre si rimembrin de la Morte
in contrastarla forte;
e di’che, si visibil la vedranno,
che faccian la vendetta che dovranno”

(XIII, vv. 97-103)

Sin embargo, hemos elegido a Guido Cavalcanti como materia de estudio porque consideramos que es en este autor, más que en ningún otro poeta de su grupo, en el que de una manera más palpable se manifiestan las características antes atribuidas a la muerte por amor.

Veremos que el tratamiento que “il primo amico di Dante” da a este tema nos muestra una visión de la muerte estrechamente ligada al sufrir del enamorado y a la idea de la muerte como liberación. Si damos como válida la hipótesis de que el soneto:

“Morte gentile, rimedio dei cativi” (8) pertenece a Guido Cavalcanti, podríamos extraer la conclusión de que este tema presenta la contradicción propia de su persona: aquella del hombre que se debate entre dos mundos. Por un lado la “angosciosa muerte” que provoca un estado de angustia existencial y, por otro, la muerte que puede llegar a convertirse en dulce, hasta el punto de llegar a ser “morte gentile”, cualidad que, no lo olvidemos, se asocia directamente a una de las características fundamentales de la dama.

Hemos encontrado dentro de los poetas stilnovistas tres líneas distintas: una es la diseñada por Guido Cavalcanti, donde la visión de la muerte está estrechamente ligada al eterno sufrir del enamorado. Otra es la representada por las canciones de Dino Frescobaldi que, aun coincidiendo al considerar la muerte como la única liberadora de los males de amor, presenta un tono más apasionado en contraste con el tono lánguido y angustioso de Cavalcanti. Y, ya por último, la visión que nos muestra Lapo Gianni que se rebela ante la muerte y la desafía.

Hablamos de tres líneas, pero todas ellas presentan una característica común: existe una relación de causa y efecto donde la causa viene representada por el amor y el efecto por la muerte.

El amor tenía desde antiguo su propia filosofía y se hablaba ya de su singular naturaleza. Ya en Platón se habían puesto las bases sobre la naturaleza del amor: si era un dios o un demonio, o una pasión del alma, o las dos cosas al mismo tiempo.

Tanto los poetas franceses como los provenzales e incluso los mismos sicilianos, se figuraban el amor como un noble señor unido a su corte, y lo representan bajo el ejemplo de Virgilio y sobre todo de Ovidio, como un dios, ya benigno ya cruel, que imponía una señoría igualmente dulce como tormentosa a sus fieles. Es decir, el amor estaba personificado como señor y tirano del corazón, lo cual conduce a creer en una fuerza que queda totalmente fuera de nuestro control, de nuestra propia voluntad.

Muchos fueron los que en la Edad Media teorizaron sobre todas estas concepciones herederas de la antigüedad. Entre ellos Jacopo Mostaci, rimador del siglo XIII, que nos ha dejado una “tenzone” con Pier della Vigna y Giacomo da Lentini sobre la naturaleza de tal “señor”, en la que concluye que lo que verdaderamente sucede es que el hombre atraviesa una edad en la cual el amor se siente como nacido por el placer que en el joven suscita la belleza.

Por su parte, Pier della Vigna sostiene que, aun no teniendo el amor una forma visible y no pudiendo tratarse corporalmente, no por ello se debe negar su consistencia. Muy al contrario, su invisible poder sobre los corazones demuestra que posee una naturaleza más noble que las cosas que se ven y se tocan.

Para Giacomo da Lentini, claramente influenciado por las teorías aristotélicas, el corazón es la sede de todas las virtudes y por ello el amor es algo que se produce a

(8) Este soneto no aparece en la Antología que venimos utilizando. Sí, en cambio, aparece atribuido a Cavalcanti en la antología *Rimatori del Dolce Stil Novo*, Rozzola, Biblioteca Universal, 1950. No me arriesgaré a dar una respuesta objetiva inclinándome por cualquiera de las dos posturas, pero como hipótesis podría mantenerse la autoría ya que este soneto responde a la línea presentada por Cavalcanti en sus escritos.

posteriori. La imagen objetiva de la dama entra en nosotros por la vista, pero sin distinción de bello y de feo. Sólo el trabajo interior del corazón puede dar vida a esa imagen agradable y despertar en nosotros el deseo amoroso.

Andrea Cappellano en su *Tratado de amore*, se plantea toda una serie de cuestiones que, en parte, serán las mismas que Guido Orlandi planteará a Guido Cavalcanti. Para aquel, la pasión es innata, instintiva; de ahí esa angustia que siente el poeta por lo irracional de ese sentimiento y por no poder conseguir nunca el objeto amado.

Todos estos pensamientos, señalados más que expuestos, serán repetidos hasta la saciedad por los poetas italianos durante todo el siglo XIII sin que se adelante gran cosa.

A la vista de tales interpretaciones podríamos extraer la conclusión de que el amor, en general, “hace reo”, “da mal por bien”. Tenemos delante una concepción pesimista de este sentimiento implícita en el concepto del amor como pasión.

El amor que tratan estos rimadores consiste en una fuerte pasión que tiende a la posesión del objeto amado no de una forma brutal, sino de una manera fina y delicada. Es un amor que se nutre de sonrisas, de miradas, pero también un amor basado en el sufrimiento ya, que sonrisas y miradas cesarían si se tuviera la certeza de sensaciones y sentimientos semejantes en el alma de la persona amada.

Este será el estereotipo, el cliché básico que desarrollarán los stilnovistas, pero bifurcado en dos modos:

- 1.— acentuar cada vez más el carácter irracional y violento de la pasión amorosa como hace Cavalcanti, o
- 2.— hacer cumplir a la pasión amorosa una función artística que permita al corazón, sede de virtudes, hacer surgir el verdadero amor. Tal es la concepción de Guinizzelli.

Efectivamente, para este poeta, amor es sinónimo de “amor delicado”, de “fino amor”; es un amor que sólo puede darse en un corazón “gentile”, no podría surgir jamás un amor así concebido en un corazón villano.

Como dice Nardi: “El amor en estos momentos oscila siempre entre la tendencia platónica hacia una belleza moral y una nueva forma de refinado erotismo alejandrino. De este último, la lírica stilnovista tiene ese aire de musicalidad, ese blando suspirar unido a agudos acentos de angustia, de frecuentes sollozos y de invocaciones a la muerte como la única que puede devolver al alma la paz perdida” (9).

¿Cómo diseña nuestro poeta este sentimiento?. ¿Es el amor vida o, por el contrario es muerte?. La doctrina que Cavalcanti nos brinda se nos revela íntimamente conectada a la de Andrea Cappellano y fuertemente colorida de pesimismo.

A lo largo del “corpus” cavalcantiano se puede comprobar la desmesurada complejidad que desarrolla a la hora de abordar temas como Vida, Muerte, Amor, Deseo...

Su poesía tiene un motivo fundamentalmente platónico. El poeta se siente dominado por una fuerza contra la cual no puede rebelarse. Pero Cavalcanti no se queda en los lindes de la mera teoría, va siempre más allá, al fondo, a la pura filosofía. Así,

(9) Bruno Nardi, *Dante e la cultura medioevale*, (Nuovi saggi di Filosofia dantesca), Bari, Laterza, 1949, p. 22.

para intentar definir qué es el amor y para darnos una demostración completa de este sentimiento, se dirige a lo que hay dentro de la doctrina que forma parte del sistema aristotélico.

Aprovecha siempre lo más puro de aquellas corrientes y posturas que sobre estas cuestiones funcionaban en la época. No se restringe a una sola doctrina, su campo de visión es más amplio. Su poesía, en líneas generales, pretende ser un tratamiento completo en todas sus partes: en torno a la esencia de la poesía amorosa, en torno a sus causas y a sus efectos. Para el poeta el amor se funda debido a una oscuridad ocasionada en nosotros por una influencia maligna de Marte. Esta es su propia filosofía. Este influjo maligno suscita en el alma sensitiva la pasión amorosa que, en sí, es un oscurecimiento de la razón.

Pero para que surja esta pasión, antes es necesario que se imprima una forma bella, la de la dama, en nuestros ojos que, ayudados de la potencia sensitiva, permiten al poeta elaborar una imagen que posteriormente será acogida por el intelecto donde se fijará como pura idea espiritual. Una vez desarrollado todo este proceso, la forma bella de la dama pasará a ser la idea espiritual de aquella dama ahora convertida en amada.

Con el alma sensitiva frente a la intelectual y la pasión amorosa frente a la razón, la balanza se inclinará siempre hacia las primeras. El poeta como hombre enamorado sabe que se encontrará volcado a su destino. Dominado totalmente por una fuerza que es ajena a su voluntad, que no responde a sus mandamientos, el poeta sabe que a partir de ahora su vida será sinónimo de sufrimiento.

Tal y como enseñaban los averroístas la perfección está en el alma sensitiva y no en la intelectual. El amor, en consecuencia, mana del alma sensitiva y no de la intelectual; por ello, no puede ser dominado por la razón.

De esta teoría estrictamente averroísta que concibe el amor como pasión que oscurece todo sentido, es de donde deriva toda la moral que explica ese pesimismo latente en la obra de Guido Cavalcanti.

Es ahora cuando nos vemos en condiciones de contestar a aquella pregunta que Guido Orlandi planteaba a su tocayo: ¿es vida este amor o realmente es muerte?. La respuesta no se hace esperar. Con ella llegamos a comprender la presencia tan marcada que la figura de la muerte tiene en la obra del poeta florentino. Cavalcanti responde que el amor, no siendo muerte en sí mismo, es origen muy a menudo del sentimiento de muerte y no, porque el amor sea contrario a la naturaleza ya que es un instinto natural y de ella nace, sino porque no se puede decir que realmente tenga vida el hombre que se encuentra dominado por la pasión amorosa.

Ya antes nos hemos referido a la personalidad tan compleja que demuestra tener Cavalcanti. Por un lado el amor se entiende como fuente de inspiración que invita a cantar, que da vida; por otro, su efecto, la pasión amorosa como fuente inevitable de todo sufrimiento.

Como poeta Cavalcanti supo reflejar perfectamente esta dualidad utilizando uno de los procedimientos que dentro de la retórica literaria acusan más carga expresiva. Mediante el balanceo de alternativas antitéticas vemos que lo que en principio en Cavalcanti es alegría de amar, se volverá pronto en llanto y lo que era vida pasará a ser irremediablemente muerte. Esta antítesis vida-muerte se ve reflejada en los primeros

versos de la canción XXXII, balada de excepcional dramatismo, de dolor y muerte y también de lo inconcebible y fatal de una vida y de un amor que rebosa de dolor y muerte:

“Quando di morte mi conven trar vita
e did pesanza gioia,
come di tanta noia
lo spirito d'amor d'amar m'invita?”

(XXXII, vv. 1-4)

Con la sola lectura de esta balada nos bastaría para comprender ese pesimismo —tantas veces aquí pronunciado— que domina en el alma de Cavalcanti. La vida para él está hecha necesariamente de muerte, tiene raíces en ella, constituye toda su vida. Sus señales son manifiestas:

“Canto, piacere, beninanza e riso
me'n son dogli e sospiri:
guardi ciascuno e miri
che Morte m'è nel viso già salita.”

(XXXII, vv. 11-14)

Al final al poeta no le resta sino suplicar la muerte, quiere morir:

“Dunque d'amar perchè meco ragiona?
Credo sol perche vede
ch'io domando mercede
a Morte, ch'a ciascun dolor m'adita.”

(XXXII, vv. 21-24)

En definitiva, es vano debatirse para quien ha caído en los lazos de la pasión amorosa. No queda sino abandonarse a ella, pero sintiendo en el alma la muerte.

Hemos intentado esbozar la importancia que el amor tenía en poetas, pensadores, caballeros y filósofos. En la Edad Media, tanto en poesía como en relato, el amor se convertía en uno de los protagonistas principales. Se podía hablar de él como nacimiento de un sentimiento delicado y amable, agradable y de ternura confiada entre dos jóvenes o, por el contrario, como un caballero victorioso que sume a quienes lo padecen en una terrible angustia de la que no pueden separarse y a la que al mismo tiempo añoran; no como un sentimiento delicado, sino como un torrente pasional que conduce inevitablemente hacia la desesperación. Este es el tratamiento que este personaje, llamémosle así, tiene en el grupo al que Cavalcanti pertenece.

El amor es fuente de vida y de muerte: el poeta vive porque está enamorado. Se le ha presentado Amor. Con su compañía y siguiendo sus pasos, el poeta se siente fuertemente atraído hacia la dama a la que no puede nombrar ni tocar. Tan solo se le permite mirarla y cantar su belleza. Por ello, lo que antes, a la llegada del sentimiento, era goce y felicidad se convierte en angustia y desesperación y el poeta se ve irrefrenablemente conducido a la muerte, la desea y la llama como único juez libertador de su corazón, de su condición de enamorado.

En definitiva, este sentimiento que antes había generado “vida por amor”, generará ya a partir de ahora “muerte por amor”.

TEMAS Y MOTIVOS DEL TROVADORISMO ROMANICO: ALGUNAS PRECISIONES METODOLOGICAS

SOPHIE BOUVIER - LEOPOLDO ROJAS - O'DONNELL - MARTIN

En los últimos tiempos parece que se está extendiendo entre los estudiosos de la filología la idea de que la filología románica ha de centrar su objeto de estudio en la evolución de los fenómenos lingüísticos de las diferentes lenguas, a partir del latín vulgar. Hay incluso quien otorga al romanista un papel importante en el estudio de las literaturas, pero limitando la labor a un momento histórico determinado: la Alta Edad Media.

Si bien es cierto que es de primordial importancia el manejo de los comportamientos de los fenómenos lingüísticos de cada lengua, no es menos cierto que ello tendría que ser considerado bajo una perspectiva mucho más amplia. Debería formar parte de una concepción teórica sobre la cultura occidental que podría condensarse en la dicotomía o antítesis siguiente: el romanista ha de moverse entre lo homogéneo y lo heterogéneo o, parafraseando a Guillén, entre las coordenadas de lo uno y lo diverso.

Por esto decimos que el hecho de dominar las diptongaciones, palatalizaciones y los demás fenómenos panrománicos, así como de sus excepciones, de poco sirve si no somos capaces de resaltar el problema que realmente subyace, es decir, la existencia de ciertos bloques compactos, homogéneos, que en determinados momentos se resquebrajan, dando lugar en su agrietamiento a una serie de nuevas realidades diversas, heterogéneas, que llegan a alcanzar tal autonomía, que se precisa para su estudio de especialistas en cada una de ellas.

Es sabido que partiendo de la lingüística se puede llegar a tal conclusión, pero también es posible establecer tales resultados partiendo de aspectos literarios. Sin duda alguna, un fenómeno que nos permite trabajar a partir de nuestro planteamiento, es el del trovadorismo. Así pues, el estudio de la obra de los trovadores, aunque pueda ser incluido en el particular de cada literatura nacional, no puede prescindirse del enfoque romanístico, y además nos ha de llevar a las mismas conclusiones que apuntábamos más arriba cuando hablamos del enfoque puramente lingüístico. El objeto de este trabajo será la propuesta de esta línea de estudio que, aunque ya haya sido sugerido

da sin duda con anterioridad a nosotros, conviene que no sea olvidada como parece ser que ocurre en la actualidad (basta echar una ojeada a los últimos planes de estudios que quieren imponernos en la universidad).

Es un hecho constatable por distintas pruebas, que el hombre del occidente europeo, heredero del Imperio Romano, se sentía miembro de una entidad supranacional mucho más amplia que el ámbito puramente local. Esta idea ha sido profundamente desarrollada en estudios como los de Zunthor, en los que pone de relieve aspectos religiosos y mercantiles que funcionarían como vínculo de unión sin dejar de lado las influencias directas que pudieran tener lugar en empresas bélico-religiosas (caso de las Cruzadas), o bien en las rutas de peregrinación a los distintos santuarios (tal y como ocurre, sin duda, en Santiago de Compostela).

En literatura, esta idea se evidencia en fenómenos tales como el del plurilingüismo. Si bien es cierto que el corpus de textos románicos plurilingües no es extenso, es una razón de suficiente peso como para permitirnos afirmar que los poetas que se decidieron a adoptar tal recurso, lo hacían conscientes de usar unas lenguas ampliamente relacionadas, muestras de un todo común que ya se estaba diluyendo. No olvidamos que en esta época era más próxima la comprensión entre los distintos dialectos románicos y por tanto se contaba con el entendimiento de los que leyeren las composiciones (haciendo siempre la precisión de que se trataba de una minoría intelectual y culta), pero cabe un interrogante: ¿Por qué los trovadores, en un momento en el que no había una conciencia clara del parentesco exacto y de la relación de las lenguas romances y el latín, cuando adoptan el plurilingüismo, lo hacen con lenguas exclusivamente del ámbito románico? Aun incluso Dante, en *De vulgari eloquentia* se planteaba la existencia del latín como lengua viva, ¿cómo podríamos afirmar que los trovadores tenían clara la filiación de las lenguas que conocían con el latín?

El plurilingüismo es, pues, un recurso que muestra un conocimiento en cuanto a retórica y contenidos de las distintas lenguas y el ansia por encontrar el vulgar más ilustre, aquél que pudiera competir con el latín como lengua de cultura. Entre los textos que podemos citar en esta línea tenemos los de Raimbaut de Vaqueiras, Cerverí de Girona y el de Bonofacio Calvo.

Como última precisión respecto al plurilingüismo hemos de apuntar que como recurso literario ha existido siempre, aunque los fines que se hayan querido conseguir hayan variado a lo largo de la historia de la literatura.

Otro hecho que manifiesta la homogeneidad de criterios comunes a las distintas geografías que comprende la Romania es, por descontado, el del trovadorismo. No pretendemos entrar en los debatidos orígenes de éste, puesto que estudiosos más capaces y expertos han dedicado valiosos esfuerzos acerca de estas cuestiones. Sin embargo, lo que no podemos dejar de resaltar es la presencia de esta corriente o moda literaria que llega a convertirse en paradigma de conducta a todo un grupo social, partiendo de una localización concreta a otras áreas geográficas más o menos cercanas y en momentos más o menos próximos.

Las circunstancias en las que nace esta corriente pudieron ser quizás muy semejantes en las distintas áreas en las que se dio, e incluso las condiciones de contacto entre los distintos trovadores pudieron ser idóneas para que el intercambio se produjese.

Siguiendo la línea de Tavani tenemos que admitir que las áreas de producción trovadoresca principales son tres:

- La originaria, la Provenza, con ramificaciones importantes en Cataluña y en el Norte de Italia,
- La Siciliana y
- El área gallego-portuguesa.

En las tres encontramos un sentido estético unitario que nos permite hablar de un mismo movimiento desarrollado con tres variantes en lo que se refiere tanto a formas como a contenidos.

Hemos elegido los temas y motivos en este estudio para tratar de llegar a unas conclusiones, pero queremos hacer la advertencia que hubiéramos llegado a idénticos resultados si hubiésemos partidos de otros aspectos, como pudieran haber sido los formales; pero no adelantemos acontecimientos con respecto a esto, pues aunque sea brevemente, ya volveremos sobre ello más adelante.

Sería labor prolija e incluso inútil intentar resumir en breves líneas las características más sobresalientes del trovadorismo occitano. Cualquier manual especializado podría ofrecernos una panorámica acertada para recordar los temas, géneros, formas y peculiaridades más notables de esta poesía. Sin embargo, nos atreveríamos a remitirles a la obra de René Nelli *Trovadores y troveros*, para recordar estos aspectos y sobre todo porque en ella se hace especial hincapié en el trovadorismo como hecho social; su autor deja bien patente los caracteres reales que llegaron a poseer los juegos del “fin amors”, así como la adopción de estas reglas cortesanas como pauta de comportamiento. Nelli insiste en recalcar la aceptación por parte de damas, maridos y trovadores de estas normas, especialmente en el lugar del brote originario en el que la importancia de la figura del trovador como ente social es incuestionable.

Es en la producción occitana donde encontramos mayor variedad de temas y motivos. Todos los clichés y estereotipos de la lírica trovadoresca, conjugados con otros de influencia arábiga y franciana, aparecen en los distintos géneros que componen el corpus.

En cualquier caso, el término que parece ser el definitorio del trovadorismo provenzal sería el del “joy” que resume gran parte de la filosofía vital de sus autores.

Todos los motivos derivados del juego amoroso aparecerán: la prenda, los estados por los que ha de pasar el enamorado, el marido celoso, los maldicientes...

También el tema de las estaciones en el que se repite el hecho de la imposibilidad del trovador a encontrar alegría por la llegada de la primavera al no ser correspondido por su dama. También encontramos el tema del alba en el cual los enamorados han de separarse tras haber sido interrumpidos por la llegada del sol. Otro tema que llega a convertirse en género es el de la pastora (en el género de la pastorela) y también aquellos temas que se encuentran en los géneros de pura retórica y gusto por la propia artificiosidad literaria (nos estamos refiriendo a géneros tales como la tensó, género de debate entre varios trovadores que habían de demostrar su destreza en auténticos retos lúdico-literarios). El tema de los propios trovadores, la crítica a su obra y a sus vidas se ve reflejado en el género del sirventés, aunque la crítica no se limita a este grupo social concreto, sino que podía abarcar a toda la gama social.

Es imprescindible valorar este tipo de composiciones, que a menudo son obviadas en aras de insistir en lo puramente amoroso, que si bien es el tema fundamental en la lírica provenzal, no constituye el único. Precisamente, este tipo de poemas puramente lúdicos, en los que no se pretende más que mostrar destreza en las reglas de trovar es donde encontramos la importancia capital del trovador en la sociedad de su momento: no es sólo el “fin amors” el tema fundamental sino el propio trovadorismo el eje que articula gran número de composiciones.

En cuanto a Sicilia, no podemos olvidar que los principales trovadores o son los propios reyes o bien son funcionarios relacionados con palacio. En esta escuela poética es donde encontramos los caracteres más áulicos del trovadorismo. Pero a pesar de esto no pretendemos afirmar que no ejerciera una importante influencia y repercusión en el resto de Italia, tanto en la temática como en los contenidos, sin embargo, queremos sugerir que la escuela siciliana fue, si cabe, más elitista que la provenzal y la galaico-portuguesa tal y como se desprende de las lecturas de las *Vidas* y *Razós* provenzales o por los tipos de trovadores, juglares y segreles que estudiara Menéndez Pidal.

Tal y como hicimos con el trovadorismo provenzal, haremos ahora con el siciliano; no nos detendremos en los aspectos formales ni tan siquiera en los lingüísticos, que han sido tratados en profundidad por estudiosos más avezados en esta materia que nosotros. Tan sólo vamos a detenernos en los aspectos temáticos como hemos venido advirtiéndolo repetidamente en nuestro trabajo.

En la poética siciliana —basta echar una ojeada al espléndido *Repertorio temático* de Walter Pagani— el panorama temático es mucho menos variado que en las composiciones provenzales. Simplemente recorriendo el índice encontramos un predominio casi exclusivo del tema amoroso. Tampoco queremos dar a entender que otras constantes de la poesía trovadoresca no aparezcan; de tal manera hallamos composiciones con el tema del juego amoroso y sus reglas de servicio (en Guido delle Colonne, Ré Giovanni, Rinaldo d'Aquino, ...), el tema del marido (Giacomo da Lentini, Compagnetto da Prato...), o los maldicientes (Giacomo da Lentini, Giacomino Pugliese, Ré Federico, ...). También tenemos el tema de las estaciones con igual valor que en la lírica provenzal (Ré Giovanni, Rinaldo d'Aquino, Bondie Dietaiuti...).

Sin embargo hay muy poco de crítica social como tema específico ni de pura intención metaliteraria. Es el Amor el núcleo de la temática de la lírica siciliana en sus múltiples aspectos: la partida, la esperanza, el recuerdo, y sobre todo la dama como centro de la vida del poeta, y el Amor en sí mismo. Parece evidente que la preocupación de los trovadores sicilianos es la de crear una auténtica filosofía del amor.

La misma motivación temática que lleva a Guido Cavalcanti a elaborar toda una teoría sobre el amor de tal manera que se asemeja a un tratado científico en el famoso “Donna me prega”, ya está presente en el trovadorismo siciliano.

La idealización del amor que hace que éste se convierta en auténtico motor de la conducta humana está mucho más alejada de la erótica y del juego cortesano provenzal, que del concepto bastante similar que encontramos en los poetas del Dolce Stil Nuovo, en un Dante y en un Petrarca.

En cuanto a la tercera área de dominio del trovadorismo, la galaico-portuguesa, participa de tres géneros principales: dos relacionados con la poesía occitana —la can-

tiga de amor y la de escarnio y maldizer— y un género original y totalmente característico de esta escuela: la cantiga de amigo.

No queremos decir que no existan otros géneros menores como el planto, la pastorela, los discordios... pero los tres primeros que hemos citado son los que centrarán nuestra atención por constituir el mayor bloque de composiciones en el corpus.

La canción de amor provenzal cuenta con considerables diferencias frente a la cantiga de amor galaica. Las causas de esto son diversas, pero habrá que subrayar su alejamiento en el tiempo y por lo tanto también de las estructuras y lenguaje feudales (tal y como apuntan Alvar y Beltrán). En cualquier caso, el término definitorio de esta poética es el de la “coita”, término que se contrapone considerablemente con el del “joy” provenzal; esta “coita” junto con el desdén de la dama constituyen el nudo temático fundamental: se produce sin duda un empobrecimiento de los temas de este género. Incluso el tema de las estaciones, aparece en una dimensión diferente que en Provenza o incluso en Sicilia: a juzgar por la composición de Don Denís al respecto, se siente el tema como algo ajeno, como un motivo abiertamente provenzalizante.

No cabe duda que este género, aun resultando el más cuidado por su origen culto, es así mismo, por lo artificioso de su naturaleza el que menos “resultados” ha de dar en la evolución de la literatura galaico-portuguesa. En los últimos Cancioneros, es decir, el de Baena y aun el de Resende, todavía encontramos composiciones con marcado carácter trovadoresco pero con una repetición tal de los esquemas y fórmulas estereotipadas, que las confinan a un ámbito de literatura trasnochada que no aporta nada nuevo al momento en que se producen.

Sin embargo, los otros géneros, en especial la cantiga de amigo, alcanzan los grados más directos de lirismo aun cuando la forma haya sido más descuidada que en la cantiga de amor. Todo parece apuntar a que la cantiga de amigo tenga un origen folclórico, y no en vano existen claros paralelismos con otros ejemplos de este tipo de poemas como las jarchas, las chansons de toiles...

Los trovadores que lo cultivaron eran conscientes de este origen tradicional y de hecho, en las distintas generaciones de poetas gallego-portugueses, hubo evidentes discrepancias en cuanto a las maneras de escribir; se consideraba el modelo provenzal como el más culto y de ahí que el poeta que se preciare de buen artesano de su oficio debiese escribir a la provenzal.

Un caso intermedio tenemos con las de escarnio y maldizer. Estas, aunque sigan el modelo del sirventés, no están ajenas a la tradición popular ya que en los escarnios, burlas y sátiras, la viveza y la fuerza costumbrista, toman un carácter mucho más directo que en los modelos occitanos. Abundan sobre todo las críticas personales y toda la gama social queda representada en todos sus estratos a lo largo de las composiciones.

Para el lector no especializado en el tema, resultan evidentemente más atractivos los poemas de estos dos últimos grupos que los estereotipos importados de Provenza. Por esto nos permitimos sugerir que el trovador gallego-portugués se mueve con mayor soltura en el ámbito de lo folclórico: parece indudable el hecho de que Galicia contara desde siempre con una vena lírica.

Al llegar a este punto, y tras haber dado un somero repaso al panorama trovadoresco, se impone una reflexión que nace de la observación general que hacemos partiendo de nuestro enfoque. Si ponemos como ejemplo la lírica gallego-portuguesa,

vemos cómo en la realización concreta de la corriente general románica lo que destaca sin duda es la preminencia de lo folclórico que llega a eclipsar lo puramente retórico cortesano. Cuando esta lírica pierde su esplendor, para entrar en aquella decadencia de la que sólo despertará con los autores rexurdentistas, únicamente podrá ser articulada la literatura por el folclorismo; es decir, idénticos motivos que llevaron a los trovadores a reelaborar de forma culta, serán nuevamente dinamizados en el Rexurdimento tras haber sido transmitidos por vía oral durante siglos enteros. Esta afirmación no es gratuita, puesto que en el estudio que hemos realizado sobre los *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro encontramos algunos temas concretos que aparecían en la colección de lírica tradicional de Dámaso Alonso y Blecua escritos únicamente en gallego o bien por autores portugueses: de Camoens, don Denis o Sa de Miranda. Parece indudable la relación folclórica de escritores concretos y temas concretos de tal manera que creemos que hay algunos motivos que figurarían como patrimonio exclusivo de determinados grupos culturales.

La lírica italiana por otra parte también ha de seguir idénticos derroteros a la evolución de la poesía trovadoresca siciliana; como ya hemos señalado es muy corto el paso que dieron los stilnovistas con respecto a los trovadores. Por tanto, la elección de temas que hacen del trovadorismo provenzal va a ser la misma que marcará el desarrollo ulterior del humanismo italiano.

La evolución del núcleo original, hemos de seguirla en el trovadorismo catalán, puesto que tras la cruzada de los albigenses desaparece la literatura occitana. Realmente, quizá por la proximidad geográfica y lingüística que les confería en principio a los trovadores catalanes una identidad con los provenzales provoque una repetición mucho más fiel al modelo originario que las otras escuelas. Idénticos esquemas e idénticos recursos se van acumulando hasta la saciedad en cancioneros carentes de toda originalidad y tensión lírica. El hecho de mantener las justas poéticas siguiendo el canon primitivo hace que esta literatura fuese desapareciendo necesariamente hasta la llegada de trovadores como Jordi de Sant Jordi y sobre todo el primer Ausias March, que deberán casi obligatoriamente buscar nuevos horizontes que permitan que la lírica vuelva a convertirse en vehículo de comunicación personal. (Será precisamente en los autores del "dolce stil nuovo" donde encuentren las nuevas directrices que articularán la lírica catalana).

Con todo esto vemos como desde una época en la que no podemos hablar todavía de literaturas nacionales, sino de un ámbito románico, la adopción particular de un movimiento general, como es el caso del trovadorismo en sus tres manifestaciones más sobresalientes, está marcado por el tratamiento que definirá el desarrollo ulterior de las literaturas particulares: la gallego-portuguesa articulada por el folclorismo, el trovadorismo siciliano y el amor idealizado del "dolce stil nuovo", el trovadorismo catalán que muere por agotamiento de los temas.

A estas conclusiones hemos llegado por la observación de los temas, pero como ya dijimos, si hubiésemos estudiado la forma hubiésemos encontrado igual resultado: no en vano el soneto, que es logro de los trovadores sicilianos, es la composición que marcará la ulterior poesía italiana; y, el paralelismo, por ejemplo, de indudable origen tradicional, es el rasgo formal más marcado de las cantigas.

Con todo, si no hubiésemos partido de un enfoque románico no habríamos po-

dido establecer estos resultados. Resultados que por otra parte no son más que una sugerencia de línea de trabajo; no hemos llegado a conclusiones definitivas, habría que estudiar en cada caso concreto la posibilidad de elementos previos que motivaran la adopción particular de unos temas sobre otros y las continuaciones posteriores pero, la orientación sería la que queríamos establecer. La filología románica adquiere pues, sentido pleno en cuanto a la validez de los planteamientos que motivan estos estudios; puede perfectamente complementar a las demás disciplinas de lengua y literatura concretas, y si bien en un congreso en el que el Duecento constituye el tema fundamental no se admite discusión sobre la presencia del romanista, también queda claro que su parcela no ha de ser específicamente el mundo medieval, puesto que hemos establecido conclusiones que se mueven en una diacronía más amplia.

Nuestro punto de arranque no ha de ser pues ni la mera limitación al ámbito lingüístico ni el marco medieval; más bien deberíamos partir del convencimiento del doble juego que nos proporcionan las dicotomías entre el latín y su fragmentación, las lenguas frente a los dialectos, lo uno y lo diverso, lo homogéneo frente a lo heterogéneo.





GUIDO CAVALCANTI ED EZRA POUND

ANTONELLA CALOGIURI

Relativamente recenti sono l'interesse sistematico e il riconoscimento da parte della critica Poundiana dell'importanza e degli effetti che gli studi medievali di Ezra Pound ebbero sulla sua poetica e sulla sua opera, non già limitati agli inizi della sua carriera poetica, come si era pensato, bensì continui e permanenti, fecondi dei principi e dei concetti fondamentali della sua poetica e della sua arte, così che si può veramente considerare il medievalismo del poeta "the core of his poetics", "the center of Pound's work" (1).

Citazione, poliglottismo, i valori di concisione, di definitezza, di concretezza, di precisione, la nozioni di *melopeia*, *fanopeia* e *logopeia*, i tre ordini o modi di far poesia, lo stesso principio della giustapposizione o aggregazione, tutti cardini questi della poetica e del metodo di Pound che troveranno la loro piena applicazione nei *Cantos*, per non parlare della sua tensione verso un'opera epica inclusiva e totalizzante, "a poem including history" (2) —e una storia dell'intera civiltà e cultura, storia passata e contemporanea, europea, cinese e americana, per rappresentare il massimo della conoscenza umana nel suo testo, per fare il mondo di tutti i tempi e di tutti gli spazi oggetto del proprio viaggio— e dei temi e dei riferimenti medievali inseriti nei *Cantos*, non sono che alcuni degli elementi che, naturalmente sviluppati, maturati e integrati dalle molteplici, successive esperienze letterarie e critiche del poeta, risalgono, però, nella loro prima scoperta e formulazione, ai suoi studi medievali, che Pound intraprese ben presto, già durante i suoi anni universitari —conclusisi, infatti, nel 1906 con la laurea in lingue romanze e l'assegnazione di una borsa di studio per approfondire la conoscenza di tali lingue— in gran parte sotto la spinta e con la guida di Dante, fin dall'inizio della sua carriera influenza decisiva sul suo sviluppo e sulla

(1) Georg M. Gugelberger, *Ezra Pound's Medievalism*, Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas, Lang, 1978, pp. 16, 17.

(2) Ezra Pound, "Date Line", originariamente pubblicato in *Make It New*, 1934, ristampato in *Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an introduction by T.S. Eliot, London, Faber and Faber, 1954, p. 86.

sua arte, presenza e modello costanti nella sua opera sia creativa sia critica, tanto che possiamo dire che dal suo primo volume di versi *A Lume Spento* del 1908 fino ai *Cantos* "Pound's works must be understood to be engaged in an endless conversation with the works of Dante" (3), e che pochi poeti esercitarono pari influenza sulla sua poetica e sulla sua opera, fra questi Chaucer, altra fonte medievale di idee importantissime per il pensiero ed il metodo di Pound, concentrandosi in un primo tempo sui rimatori provenzali, non solo basi di alcuni aspetti della sua poetica ma maestri di tecnica nei suoi iniziali esperimenti con le più svariate forme poetiche delle più diverse tradizioni letterarie, esercizio per lui necessario per l'apprendimento della, da lui considerata indispensabile per un poeta e per la rinascita della poesia, maestria tecnica, per poi passare all'Italia, alla scuola siciliana prima, dimostrando, fra l'altro, uno speciale interesse per il libro di Federico II sulla falconeria, frequenti riferimenti al quale sono presenti nei *Cantos*, in particolare nei canti 98 e 100 contenenti una splendida ed altamente condensata evocazione della scuola siciliana, e, quindi, in Toscana, vedere il fascino sino ad allora esercitato su di lui dalla poesia trobadorica venir superato dall'attrazione e dall'aprezzamento che suscitavano in lui i poeti del "dolce stil novo" i quali, egli avrebbe affermato, "brought into poetry something which had not been or not been in any so marked and developed degree in the poetry of the troubadours. It is still more important for anyone wishing to have well-balanced critical appreciation of poetry in general to understand that this quality, or this assertion of value, has not been in poetry *since*; and that the English 'philosophical' and other 'philosophical' poets have not produced a comparable *Ersatz*" (4), e soprattutto, fra questi, rimanere colpito dal poeta che meglio e più degli altri incarnava queste qualità, il poeta che, in effetti, avrebbe costituito l'altra determinante influenza italiana sulla sua poetica, il quale sarebbe stato, invero, una delle principali fonti e uno dei più grandi modelli di molti degli elementi cardinali della poetica e dell'opera di Pound che abbiamo detto risalenti ai suoi studi medievali, il poeta che, infatti, insieme con Dante e, per certi aspetti, —fondamentalmente la più moderna mentalità, l'indipendenza di pensiero, l'eclettismo che Pound ritrovò in lui e per il quale lo considerò addirittura superiore a Dante— meglio e più di Dante, avrebbe contribuito a fargli vedere nell'Europa medievale un "radiant world where one thought cuts through another with clean edge, a world of moving energies '*mezzo oscuro rade*', '*risplende in sé perpetuale effecto*', magnetisms that take form, that are seen, or that border the visible, the matter of Dante's *paradiso*, the glass under water, the form that seems a form seen in a mirror, these realities perceptible to the sense, interacting '*a lui si tiri*' untouched by the two maladies, the Hebrew disease, the Hindoo disease fanaticisms and excess that produce Savonarola, asceticisms that produce fakirs, St Clement of Alexandria, with his prohibition of bathing by women" (5), il poeta che meglio e più degli altri avrebbe, dunque, rappresentato questa "Mediterranean sanity" di "clear lines and proportions", di "harmony in the sentience" or harmony of the sentient, where the thought has its demarcation, the substance its *virtù*, where stupid men have not reduced all 'energy' to unbounded undistinguished abstraction

(3) Georg M. Gugelberger, *Ezra Pound's Medievalism*, op. cit., p. 113.

(4) Ezra Pound, "Cavalcanti", in *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., p. 150.

(5) *Ibid.*, p. 154.

(6), il poeta che avrebbe, quindi, costituito il centro del suo medievalismo, manifesto del quale sarebbe stata, infatti, la sua famosa canzone “Donna me prega”, l’unico testo incorporato integralmente nei *Cantos*, il poeta per il quale il suo interesse, la sua ammirazione, il suo amore sarebbero durati per tutta la vita e al quale, per farne conoscere le alte qualità, avrebbe dedicato molte delle sue energie di critico, traduttore e poeta.

A indicare che il suo interesse e il suo lavoro sulla poesia di Guido Cavalcanti furono continui e centrali fu lo stesso Pound, il quale nel 1954, al momento di ripubblicare il suo cruciale saggio su Cavalcanti in *Literary Essays*, vi aggiungeva una nota in cui affermava: “the essay as a whole must be dated 1910-1931” (7). E del resto, il 1931 non aveva segnato la fine della sua attività su Cavalcanti, che, anzi, aveva e avrebbe conosciuto altre tappe fondamentali, come la pubblicazione in Italia di *Guido Cavalcanti Rime*, nel 1932, la sua seconda versione di “Donna me prega” apparsa nel Canto XXXVI nel 1934, e che si sarebbe conclusa solo nel 1965, quasi sessant’anni dopo il suo incontro con il poeta medievale, quando, con la breve prefazione per *Ezra Pound’s Cavalcanti Poems*, gli avrebbe tributato il suo ultimo omaggio.

La stessa lunga e complicata storia testuale delle traduzioni che Pound fece delle liriche di Cavalcanti, infatti, e, soprattutto, il motivo principale per cui egli intraprese e proseguì la sua opera di traduttore ed editore del poeta medievale: rivelare ai contemporanei l’eccellenza e l’essenza della poesia di Cavalcanti, donde i suoi sforzi per rendere e far capire l’arte del poeta in inglese, sono senz’altro sufficienti a farci rendere conto dell’alta considerazione in cui Pound tenne il “primo amico” di Dante.

L’idea di tradurre tutte, o quasi tutte, le liriche di Cavalcanti e di prepararne un’edizione con a fronte gli originali italiani fu concepita da Pound nell’aprile del 1910, mentre rivedeva, durante un soggiorno sul lago di Garda (8), il testo dei suoi saggi sulla letteratura romanza del medioevo, *The Spirit of Romance*, il suo primo libro critico che sarebbe stato pubblicato nel giugno successivo, il quale costituiva il suo primo concentrato sforzo verso una valutazione critica della letteratura medievale —e nel quale possiamo trovare espressi alcuni dei principi, fondamentali della poetica di Pound, che abbiamo detto risalire ai suoi studi medievali— e che conteneva i suoi primi apprezzamenti di Guido Cavalcanti, come anche le versioni inglesi di alcune delle sue poesie rappresentate dal sonetto XXXV e da alcuni versi del sonetto VII e della ballata VI.

Non possedendo un’edizione completa delle rime di Cavalcanti, Pound si preoccupò di procurarsene una, ma solo dopo molte, inutili ricerche riuscì a trovarne una a Venezia: il capitolo “Cavalcanti” di un’antologia a più volumi intitolata *Parnaso Italiano*, pubblicata a Venezia durante gli anni trenta e quaranta del secolo diciannovesimo, della quale Pound avrebbe avuto un estratto contenente il solo capitolo su Cavalcanti (9), in cui l’editore si firmava unicamente con le iniziali “F.Z.”,

(6) *Ibidem*.

(7) *Ibid.*, p. 149.

(8) Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, p. 108.

(9) “Guido Cavalcanti”, a cura di Francesco Zanzotto, in *Parnaso Italiano*, vol. II, Venezia, G. Antonelli, 1846, col. 240-276.

che Pound avrebbe identificato soltanto nel secondo periodo della sua attività di traduttore di Cavalcanti, tra il 1927 e il 1929, quando, infatti, scoprì che "F.Z." stava per Francesco Zanzotto e, fatto più importante, che Zanzotto aveva basato la sua edizione sulla lunga tradizione di testi a stampa risalente alla *editio princeps* del 1527, testo vulgato cui le lezioni attestate dai manoscritti avrebbero imposto degli emendamenti.

Anche se nella seconda fase del suo lavoro di traduttore ed editore di Cavalcanti Pound si impegnò nello studio della storia testuale delle poesie e provvide ad esaminare personalmente i manoscritti che si trovavano in Italia e le riproduzioni fotografiche di quelli conservati nelle biblioteche straniere, come anche le varie edizioni a stampa, confrontando ed annotando le differenti lezioni, e, grazie a questo accurato lavoro, preparò un'edizione critica dei testi italiani molto diversa per la sua progettata nuova opera su Cavalcanti, e per quanto Pound fosse consapevole fin dal 1910 della presenza di passi corrotti nel testo di Zanzotto ed in alcuni luoghi anticipasse, nelle sue traduzioni, le migliori letture, i testi di Cavalcanti così come li aveva conosciuti nell'edizione di Zanzotto continuarono ad avere una certa influenza su di lui, e certamente ereditata da Zanzotto è la particolare numerazione delle liriche che Pound usò non solo in *Sonnets and Ballate* ma durante tutta la sua carriera (10).

Fu, quindi, l'edizione a cura di Francesco Zanzotto a fornire a Pound i testi per le traduzioni che egli, fra molte rielaborazioni, correzioni, revisioni e ritraduzioni, preparò negli Stati Uniti, tra il 1910 e il 1911, mentre a "Ser Guido of Florence, master of us all", dedicava un sonetto (dal quale è appunto tratto questo verso) inserito in due dei suoi primi volumi di poesia, *Provença* del 1910 e *Canzoni* del 1911, dove è accompagnato da una traduzione piuttosto libera, e completamente diversa da quella che apparirà in *Sonnets and Ballate*, del sonetto VII, e riservava un capitolo con le traduzioni dei sonetti VII e XXXV e delle ballate V, VII e IX, nella sua serie di articoli intitolata "I Gather the Limbs of Osiris".

The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti, contenente la traduzione di trentacinque sonetti, quattordici ballate e un madrigale, gli originali italiani dall'edizione di Zanzotto a fronte della traduzione inglese, più l'importante "Introduction" datata 15 novembre 1910, fu pubblicato a Boston il 27 aprile 1912 (11).

Nel maggio successivo usciva l'edizione inglese, prima della cui pubblicazione Pound si era già preoccupato di rivedere l' "Introduction" e la traduzione di alcune liriche.

Aveva avuto così inizio la campagna di Pound per rivelare la grandezza, la perfezione, il pregio dell'arte di Cavalcanti, e ben particolare era il mezzo che Pound aveva adottato per condurla: un tipo di traduzione che avrebbe costituito nel corso degli anni il veicolo principale, anche se non il solo, come vedremo, dei suoi sforzi per rendere e far capire l'arte di Cavalcanti, quel tipo di traduzione che nel 1929 Pound avrebbe definito "interpretative translation" (12) e che nel 1910 chiamava "translation of accompaniment".

(10) Numerazione che seguiamo anche noi nel riferirci alle liriche.

(11) Ezra Pound, *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, Boston, Small, Maynard, 1912. L'edizione inglese fu pubblicata da Stephen Swift and Company, London.

(12) Ezra Pound, "Cavalcanti", in *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., p. 200.

"The poetry of a far-off time or place", afferma Pound nell' "Introduction" a *Sonnets and Ballate*, "requires a translation not only of word and of spirit, but of 'accompaniment' ... the modern audience must in some measure be made aware of the mental content of the older audience, and of what these others drew from certain fashions of thought and speech." (13).

Le "translations of accompaniment" sono intese ad aiutare e addirittura costringere alla lettura degli originali italiani. Esse vengono concepite e definite da Pound come una guida per lo studio dei testi italiani a fronte. Esse vengono realizzate e considerate da lui come una specie di glossa o di commento poetico finalizzato a mettere in evidenza le qualità delle liriche di Cavalcanti, a focalizzare gli aspetti dell'originale che il lettore moderno avrebbe molto probabilmente frainteso o addirittura ignorato. Le sue traduzioni non erano state intese a dare un equivalente inglese delle poesie italiane, non avevano voluto essere "melodious translations with orderly rhymes" (14) come erano quelle di Dante Gabriel Rossetti, il suo predecessore nella traduzione della poesia di Cavalcanti in inglese; il suo scopo non era stato quello di fare "beautiful verses" (15), di sostituire "verse in one language for verse in another" come aveva fatto Rossetti, bensì quello di far comprendere al lettore gli autentici, alti valore dell'originale, di fargli riconoscere l'esatto significato delle liriche, di mettere in evidenza quello che per Pound era un aspetto fondamentale della poesia di Cavalcanti, la cui comprensione costituiva la condizione indispensabile per capirne la grandezza: il preciso senso.

Il più importante compito critico delle versioni inglesi in *Sonnets and Ballate* è, dunque, quello di porre il lettore moderno in un contesto storico, sottolineando, dando rilievo, attirando l'attenzione, attraverso vari accorgimenti, varie tecniche critiche, su certe qualità, su certi aspetti delle liriche di Cavalcanti che sarebbero stati ignorati o non adeguatamente compresi dal pubblico moderno.

Ora, due sono, in realtà, le fondamentali ragioni per cui Pound concepì le sue traduzioni come una guida allo studio degli originali, due le fondamentali ragioni per cui egli riteneva che la poesia di Cavalcanti richiedesse, esigesse un particolare trattamento, un particolare tipo di traduzione.

Una è la convinzione centrale di Pound —e uno dei motivi principali, come abbiamo visto, per cui egli tanto apprezzò e amò la poesia di Cavalcanti e per cui essa fu una delle principali fonti ed uno dei più alti modelli della sua poetica— che le qualità della voce di Cavalcanti siano così importanti, che "Than Guido Cavalcanti no psychologist of the emotions in more keen in his understanding, more precise in his expression" (16), che "Guido thought in accurate terms; that the phrases correspond to definite sensations undergone" (17), che "In Guido the 'figure', the strong metamorphic or 'picturesque' expression is there with purpose to convey or to in-

(13) Ezra Pound, "Introduction" di *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, ripubblicata in *Pound's Cavalcanti: An Edition of the Translations, Notes, and Essays*, a cura di David Anderson, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, p. 12.

(14) Lettera di Pound al *Times Literary Supplement*, pubblicata il 5 dicembre 1912, citata in *Pound's Cavalcanti: An Edition of the Translations, Notes, and Essays*, op. cit., p. XVIII.

(15) *Ibidem*.

(16) Ezra Pound, "Introduction" di *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, in *Pound's Cavalcanti: An Edition of the Translations, Notes, and Essays*, op. cit., p. 13.

(17) Ezra Pound, "Cavalcanti", in *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., p. 162.

terpret a definite meaning" (18) —per citare solo alcune delle sue affermazioni elogianti l'arte di Cavalcanti ed esprimenti ciò che essa significò per lui— che nessuna traduzione di tipo consueto e convenzionale possa essere sufficiente a rendere la precisione, la profondità, l'esatto senso dell'originale, e che, quindi, ciò che può e deve fare il traduttore è attirare l'attenzione del lettore sull'originale e aiutarlo a riconoscerne e comprenderne le qualità.

L'altra è la persuasione altrettanto ferma di Pound che queste qualità fossero molto più evidenti al pubblico del XIII secolo di quanto non possano essere per il lettore moderno: che la poesia di Cavalcanti possedesse un significato molto più preciso, molto più puro ed intenso, risultasse molto più originale ed avesse un impatto molto più fresco e forte, molto più nuovo ed energico sul pubblico originario di quanto non possa avvenire nel ventesimo secolo dopo che "six centuries of derivative convention and loose usage have obscured the exact significances of such phrases as: 'The death of the heart', and 'The departure of the soul.' " (19). Con "derivative convention and loose usage" Pound si riferisce alla lunga pratica di sonetteria amorosa dal Petrarca in poi alla quale egli attribuiva la responsabilità di aver ridotto la poesia d'amore di Cavalcanti e del "dolce stil novo" ad un monotono cliché, dapprima nella tradizione italiana, e poi anche in quella inglese con il petrarchismo dell'età elisabettiana. Nel giudizio di Pound, questa negativa tradizione di sonetteria successiva al tempo di Cavalcanti aveva fatto molto di più che indebolire il linguaggio d'amore di Cavalcanti e ridurlo a formule convenzionali, rendendo quindi difficile l'apprezzamento dell'autentico vigore di testi che si situavano alle origini di quella tradizione, impedendo di riconoscerne l'originalità, la pregnanza, la profondità, la precisione.

Per dare l'impressione del significato originale, il traduttore deve, dunque, spingere il lettore a modificare o, almeno, affinare certe categorie semantiche e a rendersi conto di come ciò che ora sembra un noioso cliché, costituisse nel tredicesimo secolo qualcosa di incisivo, netto, nuovo, originale.

Per questo Pound, ad esempio, rinforza i verbi che descrivono i moti d'amore. Per questo Pound esplicita, accentua, intensifica le qualità visive implicite nelle liriche di Cavalcanti, facendo veramente di tutto affinché il suo pubblico moderno riconosca la battaglia di immagini che Cavalcanti solo sottintende.

E se Pound usa strani giri di frase, è, ancora una volta, per attirare l'attenzione del lettore sull'originale e farglielo capire; così, ad esempio, nella ballata VI, Pound introduce nel commiato un notevole ossimoro:

Ma sempre sospirando, e vergognose
Lo nome della mia donna chiamate
Throughout all your wayfare, in your error,
Make ye soft clamour of my Lady's name

Parole come "sospirando" e "vergognose" sono state per così lungo tempo

(18) *Ibid.*, p. 154.

(19) Ezra Pound, "Introduction" di *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, in *Pound's Cavalcanti: An Edition of the Translations, Notes, and Essays*, op. cit., p. 12.

usate nei sonetti, che hanno perduto il loro potere, e Pound evita di impiegarle, indicando invece con il suo “soft clamour” l’aspro conflitto di desideri che esse implicano.

E se la sua traduzione ricorre a espressioni che, in inglese, possono risultare insolite, complicate, involute o addirittura contorte, è sempre, appunto, per rendere, indicare, far capire l’autentico, preciso, esatto significato degli originali.

Anche gli arcaismi presenti nelle sue traduzioni fanno parte della generale strategia di Pound per far riconoscere ai lettori e ovviare ai “six centuries of derivative convention and loose usage” che hanno oscurato “the exact significance” della poesia di Cavalcanti.

Ma, fra le varie tecniche utilizzate da Pound nelle sue “translations of accompaniment”, la prima ad attirare l’attenzione del lettore è il nuovo uso della tipografia nei testi inglesi. Poiché lo schema delle rime di un sonetto spesso delimita la struttura logica dell’argomento del sonetto, Pound dispone le sue traduzioni in modi che facciano riconoscere l’ordine delle rime o altre divisioni nel movimento logico della poesia. Così, la maggior parte delle versioni inglesi è divisa da uno spazio bianco fra l’ottava e la sestina, però altre, come la versione del sonetto prediletto di Pound, “Chi è questa”, che contengono quattro frasi distinte corrispondenti alle quattro strofe, sono divise 4/4/3/3 da spazi bianchi, altre ancora non sono divise affatto, mentre un sonetto è riprodotto con due versi isolati da spazi bianchi 8/2/4.

Pound avrebbe impiegato tecniche tipografiche anche in seguito, nel secondo periodo della sua attività di traduttore di Cavalcanti, sviluppandole, perfezionandole, applicandole questa volta agli originali italiani e dandone la più famosa dimostrazione nel testo italiano di “Donna me prega”, pubblicato insieme con la sua prima traduzione della canzone nel 1928, il quale è disposto in modo tale da far notare subito le intricate rime interne che un lettore inglese poco attento potrebbe altrimenti non riconoscere, così che, nel saggio che accompagna questo testo e la traduzione, Pound poteva asserire con soddisfazione: “I trust I have managed to print the *Donna mi Prega* in such a way that its articulations strike the eye without need of a rhyme table” (20); e proprio commentando questa sua traduzione di “Donna me prega”, in questo stesso saggio, Pound avrebbe dato la più chiara formulazione di “translation of accompaniment”, o, come la chiamava in questo periodo, “interpretative translation”, di cui questa sua prima versione di “Donna me prega” era un altro, e il più celebre, esempio, affermando infatti:

“As to the atrocities of my translation, all that can be said in excuse is that they are, I hope, for the most part intentional, and committed with the aim of driving the reader’s perception further into the original than it would without them have penetrated.” (21)

La traduzione di “Donna me prega”, che Pound non aveva effettuato per *Sonnets and Ballate*, presentando solo il congedo della canzone alla fine della “Introduction”, e che egli intraprese non molto tempo dopo essersi strabilito a Rapallo nel 1924, per ultimarla nel 1928, fu il primo passo verso una seconda edizione bilingue delle liriche di Cavalcanti, che Pound cominciò a preparare nel 1927 e che era intesa

(20) Ezra Pound, “Cavalcanti”, in *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., p. 168.

(21) *Ibid.*, p. 172.

a continuare e perfezionare il programma generale di *Sonnets and Ballate*, di cui Pound aveva già selezionato e riveduto undici sonetti, dieci ballate e il madrigale per inserirli in *Umbra*, una scelta di "The Early Poems of Ezra Pound", pubblicata nel 1920 e contenente, nella sezione dedicata alle traduzioni, oltre a quelle da Cavalcanti, le versioni di cinque poesie di Arnaut Daniel.

L'intenso lavoro di preparazione della nuova opera, dal titolo provvisorio di "The Complete Works of Guido Cavalcanti", vide impegnato Pound fino al 1929, per un'edizione che avrebbe dovuto comprendere le traduzioni riviste di *Sonnets and Ballate*, nuove versioni di alcune liriche, la traduzione di "Donna me prega" accompagnata da un ampio commento, vari altri saggi, note sul testo e sul significato di tutte le poesie contenute in *Sonnets and Ballate* ed una nuova edizione dei testi italiani, con tavole delle varianti e riproduzioni fotografiche dei più importanti manoscritti, risultato reso possibile dall'accurato studio dei manoscritti e delle edizioni a stampa che egli aveva intrapreso, come abbiamo già detto, proprio in vista di questa seconda edizione, e di cui un altro frutto era il saggio che Pound stava scrivendo sulla storia testuale delle liriche di Cavalcanti, "The Text and Its Tradition", sempre inteso per "The Complete Works".

Questa attività era in pieno svolgimento, quando Pound cercò di ottenere un contratto per la nuova edizione dalla casa editrice Faber and Gwyer; non essendoci riuscito, Pound si rivolse ad un'altra casa editrice londinese, l'Aquila Press, che, nella primavera del 1929, accettò di pubblicare "The Complete Works of Guido Cavalcanti" entro l'anno (22). Sfortunatamente, l'Aquila Press dichiarò fallimento poco dopo aver cominciato a stampare "The Complete Works" e mandò a Pound a Rapallo cinquecento copie circa delle sole cinquantasei pagine, comprendenti fino alla quinta traduzione e al sesto testo italiano, che erano state stampate prima che le rotative si fermassero nell'estate del 1929.

Il fallimento della casa editrice e l'impossibilità di Pound di trovare un altro editore in quei tempi difficili significarono che il libro non sarebbe stato mai più pubblicato secondo il progetto originario, che molte sue parti non sarebbero mai state pubblicate mentre Pound viveva, e che quelle che Pound riuscì a pubblicare seguirono un percorso bibliografico alquanto complicato.

Intanto, già prima di accordarsi per la pubblicazione di "The Complete Works", Pound aveva inviato alcuni estratti del suo nuovo libro alla rivista *The Dial*: "Mediaevalism and Mediaevalism (Guido Cavalcanti)", un saggio che apparentemente avrebbe dovuto essere il capitolo di apertura di "The Complete Works", fu pubblicato su *The Dial* 84, nel marzo 1928, seguito da "Donna mi Prega by Guido Cavalcanti with Translation and Commentary by Ezra Pound", la traduzione con il testo originale e l'ampio commento di Pound, in *The Dial* 85, nel luglio dello stesso anno. Un altro saggio, intitolato "Guido's Relations" e contenente, fra l'altro, la nuova versione del sonetto VII, apparve l'anno successivo su *The Dial* 86 (Luglio 1929). A differenza dei due saggi pubblicati nel 1928, "Guido's Relations" non compare nelle cinquantasei pagine delle "Complete Works" che l'Aquila Press aveva stampato prima di dichiarare fallimento, fatto che rende difficile dire quale ruolo Pound avesse previsto per questo

(22) Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, op. cit., p. 359.

saggio nel libro. In ogni caso, Pound avrebbe riunito tutti e tre i saggi del *Dial* sotto il titolo "Cavalcanti" per la pubblicazione della sua importante raccolta di saggi del 1934 *Make It New*, e così "nacque" il lungo e famoso saggio di Pound su Cavalcanti (23), composto, in realtà, di varie parti intese per la mancata seconda edizione bilingue. Quanto a questa, impossibilitato a pubblicarla nella sua forma originaria, Pound fece di tutto per realizzarla almeno in parte. Nel 1930 e nel 1931 prese accordi per far stampare in Italia i testi italiani di Cavalcanti e cinque nuove traduzioni (dei sonetti VII, XIII, XIV, XVI e XVII), e per far preparare in Germania quaranta pagine di riproduzioni fotografiche dei manoscritti, tutto a sue spese. E così, nel gennaio del 1932, la casa editrice Marsano di Genova pubblicava questi frammenti delle "Complete Works" insieme con le cinquantasei pagine stampate dall'Aquila Press, col titolo *Guido Cavalcanti Rime: Edizione rappezzata fra le rovine*. E rappezzata, ovviamente, non tanto nel disordine esteriore del volume che, con l'aggiunta del frammento dell'Aquila Press, conteneva tre diversi tipi di carta e la numerazione delle pagine confusa, quanto, soprattutto, nella strana realtà dell'opera che, essenzialmente, ormai, un'edizione critica dei testi italiani rivolta ad un pubblico italiano, terminava con una serie di saggi in inglese e le prime poche pagine di un'edizione bilingue.

Per quanto frammentaria, priva di tanto materiale che Pound aveva preparato, e, in realtà, completamente stravolta rispetto alle intenzioni originarie, la nuova edizione permetteva bene di riconoscere i rinnovati sforzi di Pound per rendere l'arte di Cavalcanti, rivelava distintamente come fossero maturate le sue opinioni sul modo di presentare Cavalcanti e di tradurre la sua poesia, e mostrava chiaramente come Pound non solo avesse, quindi, perfezionato, sviluppato, moltiplicato le sue precedenti strategie, ma ne avesse elaborate di nuove nella sua continua ricerca di un inglese idoneo a rendere il linguaggio e lo stile di Cavalcanti.

Se, infatti, la particolare disposizione tipografica dei testi italiani, le tavole delle varianti e le riproduzioni fotografiche dei più importanti manoscritti rappresentavano ulteriori svolgimenti e applicazioni ad altri aspetti formali dell'opera, delle tecniche che Pound aveva già sperimentato nella precedente edizione, erano ulteriori modi per far conoscere e far capire gli originali e la loro storia, e il lavoro su "Donna me prega" —con il testo italiano disposto in modo tale da indicare la struttura delle rime e l'articolazione delle strofe; con l'ampio commento rivolto a dare quella che egli chiama la "Partial Explanation" del significato e della natura della canzone, a delucidarne i termini tecnico-filosofici propri della filosofia medievale da cui, Pound sapeva, dipendeva il preciso significato della canzone, convinto come egli era che, per risolvere quei "certain enigmas", quegli "obscure points" (24) che egli riconosceva nel testo, fosse necessaria una "greater familiarity with the philosophy of the period" (25), e che "What we need now is not so much a commentator as a lexicon. It is the precise sense of certain terms as understood at that particular epoch that one would like to

(23) Ripubblicato, come abbiamo detto, nel 1954, nella preziosa raccolta di saggi poundiani curata da T.S. Eliot, *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., pp. 149-200. Ora il fondamentale saggio è accessibile anche in *Pound's Cavalcanti: An Edition of the Translations, Notes, and Essays*, op. cit., pp. 203-251.

(24) Ezra Pound, "Cavalcanti", in *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., p. 159.

(25) *Ibid.*, p. 161.

have set before one" (26), e perciò contribuendo e raccomandando lo studio più dettagliato, per poter finalmente comprendere tutta la precisione e la profondità della canzone, consapevole che, sino a quando parecchi specialisti non avessero studiato, ciascuno per un decennio, vari punti della canzone, "no one has any right to present opinions as if they were proved" (27); e, soprattutto, con la sua traduzione che, di conseguenza, era ben lungi dal voler essere un equivalente inglese di "Donna me prega", nell'eseguire la quale egli aveva "perforce here as elsewhere, selected one of the possible meanings, or at least attempted to do so, but without any wish to insist upon it, or to conceal either the depths of my ignorance, or my width of uncertainty" (28), e con la quale egli aveva voluto fornire al lettore "an instrument that may assist him in gauging *some* of the qualities of the original" (29) —costituiva il più completo sviluppo e la più chiara esemplificazione di ciò che Pound aveva inteso nel 1910 con "translation of accompaniment", le nuove traduzioni dei cinque sonetti introducevano una novità in quella che egli ora chiamava "interpretative translation": un nuovo linguaggio, risultato delle rinnovate ricerche di Pound di un inglese appropriato alla resa delle rime di Cavalcanti, dopo la critica retrospettiva che egli aveva esercitato sulle sue precedenti traduzioni.

"When I 'translated' Guido eighteen years ago", afferma Pound in "Guido's Relations", "I did *not* see Guido at all... My perception was not obfuscated by Guido's Italian, difficult as it then was for me to read. I was obfuscated by the Victorian language." (30). Per lingua vittoriana egli intende il linguaggio poetico ereditato dai poeti inglesi del XIX secolo, il quale aveva lasciato il suo "sediment... in my own available vocabulary" (31), ma di cui si era liberato per sempre dopo il 1912.

"Offuscato" dalla sua lingua vittoriana, non avendo ancora, nel 1910, forgiato il suo proprio linguaggio, "I don't mean a language to use, but even a language to think in" (32), Pound aveva realizzato le sue prime traduzioni in un linguaggio che, nel 1929, egli, ormai, considerava pseudo-arcaico, dello stesso tipo di quello di Rossetti o di Swinburne, un linguaggio appesantito, troppo ricco di elementi che rimandavano al XIX secolo inglese, e soprattutto, un linguaggio con il quale egli non aveva affrontato l'altro aspetto del problema della traduzione che ora voleva risolvere: trovare un linguaggio che avesse occupato nella storia del sonetto inglese lo stesso posto che quello di Cavalcanti aveva avuto nella tradizione italiana.

Da questa autocritica e da queste nuove esigenze, nacquero nel 1929 gli esperimenti pre-elisabettiani di Pound. A Pound sembrò, infatti, di trovare un linguaggio dalle connotazioni storiche più opportune nella poesia che egli chiamava pre-elisabettiana, intendendo, in particolare, quella di Wyatt e di Surrey, con in più qualcosa dei chauseriani del XV secolo, un linguaggio, cioè, che, come egli rilevava, era, come quello di Cavalcanti, anteriore al processo di standardizzazione imposto dal petrar-

(26) *Ibid.*, p. 162 (corsivo suo).

(27) *Ibid.*, p. 184.

(28) *Ibid.*, p. 160.

(29) *Ibid.*, p. 172.

(30) *Ibid.*, p. 193.

(31) *Ibidem*.

(32) *Ibid.*, p. 194.

chismo. Per le sue nuove traduzioni, Pound, quindi, si esercitò per appropriarsi della lingua dei maestri dell'epoca pre-elisabettiana, e, in virtù di questo particolare e difficile esercizio, arrivò ad utilizzare un linguaggio poetico ricco di connotazioni storiche più appropriate, che, anche dal punto di vista letterale, rendeva, in vari punti, le nuove versioni migliori e più fedeli al senso dell'originale, restituendo delle sfumature di significato che erano andate perdute o erano state modificate nelle pur già notevolmente fedeli e letterali traduzioni di *Sonnets and Ballate*.

Pound, tuttavia, non era riluttante ad esprimere delle riserve anche su questo linguaggio da lui sperimentato nelle seconde traduzioni, affermando, infatti, semper in "Guido's Relations":

"The objections to such a method are: the doubt as to whether one has the right to take a serious poem and turn it into a mere exercise in quaintness; the 'misrepresentation' not of the poem's antiquity, but of the proportionate feel of that antiquity, by which I mean that Guido's thirteenth-century language is to twentieth-century Italian sense much less archaic than any fourteenth-, fifteenth-, or early sixteenth-century English is for us." (33).

E però, ribadendo quel concetto fondamentale di traduzione —che, proprio in questo saggio, chiamava "interpretative translation"— che lo aveva accompagnato sin qui, nella sua attività di traduttore di Cavalcanti, Pound aggiungeva:

"In the long run the translator is in all probability impotent to do *all* of the work for the linguistically lazy reader. He can show where the treasure lies, he can guide the reader in choice of what tongue is to be studied, and he can very materially assist the hurried student who has a smattering of a language and the energy to read the original text alongside the metrical gloze." (34).

Pound non pensò mai di realizzare una terza edizione bilingue, nonostante il suo interesse per Cavalcanti continuasse ad essere grande e profondo, per quanto incompleta egli sapesse fosse la seconda edizione, e anche se, o forse proprio perché, egli stava già cercando e adottando altri modi per rendere e far conoscere l'arte di Cavalcanti.

La storia delle prime due edizioni, tuttavia, andò avanti, disposto come Pound si dimostrò ad autorizzare la ripubblicazione delle sue traduzioni in più occasioni, come nel 1949, quando diede le versioni dei sonetti VII e XVI apparse in *Rime* alla *Quarterly Review of Literature*, finché nel 1953 uscì la più importante riedizione del suo lavoro su Cavalcanti, per la quale egli effettuò pochi cambiamenti e aggiustamenti nelle traduzioni, in *The Translations of Ezra Pound* (35). Una riedizione purtroppo confusa oltretutto ovviamente incompleta. Una singola versione inglese fu inserita di ogni lirica, con la maggior parte delle traduzioni risalente quindi al 1910-12, ma venti con le revisioni apportate da Pound per *Umbra*, e, però, con l'inserimento delle nuove cinque che Pound aveva preparato per "The Complete Works" e pubblicato in *Rime*,

(33) *Ibid.*, p. 200.

(34) *Ibidem*.

(35) *The Translations of Ezra Pound*, con una introduzione di Hugh Kenner, London, Faber and Faber, e New York, New Directions, 1953; edizione ampliata New Directions, 1963; edizione ampliata Faber and Faber, 1970.

a sostituzione delle precedenti versioni del 1910-12, più la traduzione di "Donna me prega", mentre i testi italiani furono ristampati da *Rime* ed erano, quindi, significativamente differenti da quelli, provenienti dall'edizione di Zanzotto, che Pound aveva utilizzato per le traduzioni del 1910-12, che costituivano la maggioranza.

Le stesse traduzioni presenti in *The Translations of Ezra Pound* senza, questa volta, i testi italiani, furono ristampate da Giovanni Mardersteig a Verona nel 1966 —due anni dopo che Pound aveva avuto cura di inserire le versioni del sonetto VII e della ballata V, insieme con una breve nota sulla ballata nell'antologia di poesie, *Confucius to Cummings* da lui pubblicata con Marcella Spann nel 1964 (36)— in *Ezra Pound's Cavalcanti Poems* (37), un'edizione limitata che comprendeva, inoltre, l' "Introduction" di *Sonnets and Ballate*, due parti del saggio "Cavalcanti" —"Mediaevalism" e "The Other Dimension"— e la prefazione scritta da Pound nel 1965, l'ultimo contributo, come abbiamo detto, alla sua lunga e amorevole opera su Cavalcanti, che, tuttavia, non solo non sarebbe, quindi, mai stata pubblicata nella sua completezza durante la sua vita, ma sarebbe stata conosciuta per molto tempo nella forma confusa di *The Translations of Ezra Pound* che, con le riedizioni del 1963 e del 1970, è stata, infatti, sino a pochi anni fa, l'unica fonte in circolazione in cui poter reperire il lavoro di Pound su Cavalcanti.

E' stato solo nel 1983, con l'edizione di David Anderson, *Pound's Cavalcanti: An Edition of the Translations, Notes, and Essays*, che, finalmente, l'opera di Pound su Cavalcanti è venuta completamente alla luce ed ha avuto la sua sistemazione e la sua giusta presentazione. Soltanto con questa edizione, infatti, sono state rese pubbliche le tante pagine dattiloscritte intese per "The Complete Works" e non pubblicate in *Guido Cavalcanti Rime*; sono stati raccolti tutti i pubblicati, ma sparsi e per la maggior parte difficilmente reperibili, scritti critici di Pound su Cavalcanti, a cominciare dall' "Introduction" di *Sonnets and Ballate*, includendo tutte le prefazioni, fino al centrale saggio "Cavalcanti"; sono state pubblicate tutte le traduzioni di Pound, adeguatamente accompagnate dalle varianti di tutte le numerose revisioni da lui effettuate, ed è stato fornito l'opportuno confronto fra traduzione e originale, con la ristampa dei testi italiani dell'edizione di Zanzotto per tutte le traduzioni, la maggioranza, che Pound aveva eseguito utilizzando questa edizione, e di quelli stabiliti da Pound per *Rime*, per le poche liriche che egli tradusse alla fine degli anni venti, e, inoltre, con la registrazione delle differenze fra i testi di Zanzotto e quelli di *Rime* in un apparato che compare sotto ogni poesia, così che, come giustamente afferma l'editore, "Pound's revisions and retranslations may be judged beside the particular text from which he worked." (38).

Per pura coincidenza, nello stesso 1983, ha ricevuto la sua prima rappresentazione —la sua prima mondiale all'Herbst Theatre di San Francisco, sotto la direzione di Robert Hughes— un altro dei modi che Pound aveva escogitato per far conoscere

(36) Ezra Pound e Marcella Spann (eds.), *Confucius to Cummings: An Anthology of Poetry*, New York, New Directions, 1964.

(37) *Ezra Pound's Cavalcanti Poems*, Milano, Scheiwiller, 1966, stampati da Giovanni Mardersteig a Verona.

(38) David Anderson (ed.), *Pound's Cavalcanti: An Edition of the Translations, Notes, and Essays*, op. cit., p. XII.

l'arte di Cavalcanti e, questa volta, veramente al largo pubblico: l'opera lirica *Cavalcanti* che Pound aveva composto per la radio nell'estate del 1932, mettendo in musica "a great deal of the best poetry of Cavalcanti" (39), allo scopo di portarla appunto alla conoscenza del pubblico più vasto, che, tuttavia, non riuscì a far trasmettere, probabilmente perché non giunse a un accordo né con la BBC né con altri, e che, per anni, è stata erroneamente creduta incompiuta, a causa della sua mancata esecuzione, dalla maggior parte degli studiosi di Pound, finché è stata ritrovata, rimessa insieme e, come s'è già detto, diretta da Robert Hughes nel 1983.

Nelle parole di presentazione dell'opera che Pound scrisse perché fossero lette dall'annunciatore radiofonico, era chiaramente espressa l'intenzione del poeta: portare la grande poesia di Cavalcanti "out of books, to put it on the air, to bring it to the ear of the people" (40).



(39) Ezra Pound, "Useful Critter" (lettera), *Time*, 1 maggio 1933, cit. in Archie Henderson, "Ezra Pound: Composer", *Paideuma: A Journal Devoted to Ezra Pound Scholarship*, Orono, Maine, 12 (2-3), Fall-Winter 1983, p. 500.

(40) Citate in Archie Henderson, "Ezra Pound: Composer", *Paideuma*, art. cit., p. 501.



LA SUFIJACION EN IL NOVELLINO

CESAREO CALVO RIGUAL

Universidad de Valencia

La presente comunicación pretende ser una contribución al estudio de la formación de las palabras y más concretamente a uno de sus apartados: la sufijación. Existen en italiano estudios importantes sobre la sufijación, casi siempre referidos al italiano actual. Sin embargo, escasean los estudios sobre el estado del fenómeno en otros períodos del italiano. A través del estudio de la sufijación en Il Novellino (en adelante: Il N.) esperamos ofrecer una aproximación a este aspecto de la lengua del Duecento. Il N. no es un reflejo absolutamente fiel de la lengua italiana del Duecento, pero lo consideramos lo suficientemente representativo como para animarnos a emprender su estudio.

Es necesario tener en cuenta que el uso de los sufijos para derivar palabras —el fenómeno que hemos denominado sufijación— no es algo aislado, sino que se inscribe, junto con otros fenómenos, en lo que se ha dado en llamar la Formación de las Palabras (en adelante: FP), que es el conjunto de mecanismos de los que se vale una lengua para crear nuevas palabras a partir de los propios recursos de la lengua.

1. Clasificación de los sufijos de Il Novellino

1.1. El tratamiento de los sufijos en italiano

El empleo de los sufijos en italiano ha sido tratado por diversos autores desde distintos puntos de vista y con criterios de clasificación y análisis muy diferentes. Reseñaremos brevemente algunos de estos tratamientos:

— Rohlfs, en su *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* (Vol. III, Torino, Einaudi, 1970), distingue dos grupos de sufijos, basándose en un criterio formal: sufijos nominales (119 sufijos) y sufijos verbales (15). Su nómina es la más extensa debido a que recoge tanto sufijos del italiano estándar como de los dialectos.

— Tekavcic, en su *Grammatica storica dell'italiano* (Vol. III, Bologna, Il Mulino, 1972), siguiendo criterios básicamente estructuralistas se inclina por el criterio funcional, rechazando otros, como el semántico, que, sin embargo, le sirve para establecer la primera división entre los sufijos: sufijos derivativos y sufijos alterativos. En el primer grupo aplica el criterio funcional, teniendo en cuenta simultáneamente los dos polos del proceso de la sufijación: la categoría de la que se parte y la categoría resultante.

— M. Regula y J. Jernej, en su *Grammatica italiana descrittiva* (Bern-München, Francke Verlag, 1975²), dividen en primer lugar entre derivativos y alterativos, distinguiendo en una segunda instancia en ambos grupos cuatro divisiones: nombres, adjetivos, verbos y adverbios.

— M. Dardano es probablemente el que dedica un estudio más extenso e importante a la FP en italiano: *La formazione delle parole nell'italiano di oggi* (Roma, Bulzoni, 1978). Partiendo de un punto de vista generativista (aunque con reservas (1)) sigue más o menos los pasos de Tekavcic, aunque la división principal aquí es entre sufijación transcategorizadora y sufijación en el interior de la misma categoría.

Estos tres últimos recogen cada uno alrededor de cien sufijos en italiano: este parece ser pues, aproximadamente, su número en italiano.

1.2. Criterios de clasificación de los sufijos

En esta rápida reseña hemos podido constatar la existencia de varios criterios a la hora de enfrentar el estudio de los sufijos, que pueden ser resumidos en tres:

- a) Criterios formales, como en Rohlfs.
- b) Criterios funcionales, como en Tekavcic, Regula-Jernej y Dardano.
- c) Criterios semánticos, en todos ellos, aunque aplicados de manera secundaria y bastante deficiente.

En la clasificación que ofreceremos a continuación seguiremos criterios exclusivamente funcionales, renunciando voluntariamente a los otros dos. No nos ocuparemos de los aspectos formales que afectan a la sufijación porque en su mayoría tienen que ver con fenómenos relativos a la fonética histórica, ya suficientemente estudiados (de todas formas hay también algunos hechos que sí merecerían ser estudiados, como el uso de las variantes formales de los sufijos). En cuanto a la semántica debemos rechazar en primer lugar las afirmaciones de Tekavcic y otros autores sobre la imposibilidad de un estudio sistemático del significado. Actualmente la Semántica ha alcanzado niveles impensables en otras épocas que permiten el estudio serio de la intervención del significado en la FP o de la significación de los sufijos. Pero tal estudio desbordaría completamente el espacio del que disponemos y por ello no nos vamos a ocupar especialmente del significado de los sufijos.

(1) M. Dardano, *op. cit.*, p. 14.

1.3. La clasificación

Hemos obtenido el material de base para nuestro estudio tras haber fichado las palabras sufijadas en Il N. (2). Dicho material de base estaba constituido por unas 700 fichas, que, tras eliminar falsos derivados y palabras repetidas, han quedado reducidas a unas 450: con ellas hemos empezado a trabajar. Pero antes de exponer los materiales quisiéramos hacer dos observaciones:

— Hemos tenido en cuenta sustantivos, adjetivos y verbos, dejando al margen los adverbios sufijados, de los que sólo aparecen dos casos (“volentieri” (21), “malvolentieri” (20)), además de los adverbios en *-mente*, que por sí solos merecerían un estudio aparte (3).

— Consideraremos dos grupos diferentes de sufijados que creemos que no se pueden tratar al mismo nivel: por una parte los derivados “auténticos”, que cumplen unos requisitos de los que hablaremos más adelante, y por otra los derivados fósiles, es decir, los que se han lexicalizado por diferentes causas y no son sentidos como tales derivados (4).

(2) La edición usada ha sido la de Cesare Segre que aparece en el volumen *Prosatori del Duecento. Trattati morali e allegorici. Novelle*. Torino, Einaudi, 1976, pp. 61-145. Cada palabra citada será acompañada por un número arábigo entre paréntesis, que remite al capítulo en el que aparece dicha palabra.

(3) El uso del sufijo *-mente* para formar adverbios de manera es un tanto peculiar y divergente respecto al actual. En pocas palabras podemos decir que el uso que se hace en Il N. de los adverbios en *-mente* está mucho más próximo a su origen etimológico que el actual. Cfr. los siguientes ejemplos: “Dimmi sicuramente il vero...” (3); “Quando il Nostro Signore Gesù Cristo parlava umanamente con noi...” (1); “Nota che Salomone studiosamente lavorò sotto ’l sole...” (7).

(4) He aquí las palabras derivadas que pertenecen al segundo grupo (los fósiles), distinguiendo dos subgrupos:

a) Ejemplos de sufijos que han perdido completamente la motivación: *-acolo*: miracolo (69). *-chio*: cornacchie (38), orecchie (3), specchio (1), coperchio (20), vecchio (7), ginocchio (84), aparecchio (99). *-ada*: contrada (4), guastada (43), masnada (20). *-iglia*: meraviglia (3). *-iglio*: consiglio (5), vermiglio (82). *-anda*: vivanda (84). *-ullo/a*: fanciulla (49), fanciullo (7). *-ero*: monistero (26). *-esco*: Francesco (50). *-ule*: peduli (77). *-ea*: meslea (45). *-illa*: anguilla (92). *-ollo/a*: cipolla (39), satollo (89). *-ile*: gentili (1), mobile (73), sottile (1), utile (9). *-ivo*: cattiva (38), giulivi (64).

b) Ejemplos de derivados inmotivados de sufijos que cuentan con otros ejemplos motivados: *-aggio*: legnaggio (7), paraggio (21), messaggio (76), romeaggio (64), romitaggio (64), vantaggio (43). *-ata*: derrate (9). *-ato*: commiato (2). *-aglia*: battaglia (4), medaglie (96). *-aio*: acciaio (21), danaio (9). *-aia*: ghiandaie (38). *-iere/o*: maniera (20), mestiere (55)/mistero (2), ringhiera (5). *-nza*: scienza (3), sentenza (7), licenza (60). *-io*: ‘imperio (2), assedio (4), principio (29). *-mento*: stormento (1). *-tà*: città (2)/cittade (21), etade (13), maiestade (29), podestà (22)/podestade (22). *-tore*: astore (22). *-ura*: algura (38), natura (3). *-zione*: canzone (64), condizioni (8), fazioni (8), stagione (20). *-one*: ernioni (75), poltrone (23). *-olo*: muiolo (43). *-etto*: berrette (98), valletti (65). *-ino*: schiavine (21), asina (3). *-ico*: chierico (54). *-ello*: bordello (78), coltello (83), libello (56), novella (21), anella (2), cappello (24), uccelli (38). *-uolo*: beriuolo (68), gragnuola (21). *-uto*: trebutto (61). *-ale*: animali (38), segnale (65), giullare (4)/giucolare (4). *-ana*: fontana (23), campana (52), sottano (84). *-nte*: repente (21), sembiani (21).

a) *Sufijos sustantivales* (con ellos se obtienen sustantivos):

a.1) *Deadjetivales* (a partir de adjetivos):

-*ezza*: allegrezza (2), arditezze (81), bellezza (2), contezza (91), debolezza (68), dimestichezza (87), franciullezza (5), fievolezza (5), franchezza (32), giovanezza (8), lunghezza (1), mattezza (40), nettezza (23), prodezza (7), ricchezza (2), vecchiezza (68). -*izia*: dovizia (85), giustizia (15), letizia (86), stoltizia (40). -*ia*: carestia (85), cavalleria (63), compagnia (33), cortesia (17), follia (42), leggiadria (41), nigromanzia (21), signoria (4), tirannia (84), villania (22), valentie (1). -*ia*: concordia (4), superbia (49). -*tà*: amistà (81)/amistade (81), bambolitiadi (5), bontà (3)/bontade (21), deitade (78), dibonarità (6), dislealtade (65), fantilidade (5), infermità (5), libertà (36)/libertade (19), necessitade (71), nobilità (60), novità (67), onestade (1), pietà (48)/pietade (64), povertade (49), proprietà (9)/proprietade (9), quantità (36)/quantitate (19), sicurtà (20), verità (63)/veritade (3), viltà (3)/viltade (81), volontà (67)/voluntade (8). -*itudine*: gioventudine (7), moltitudine (12), sollicitudine (8). -*tù*: senettute (7), vertude (2).

a.2) *Deverbales*:

-*aggio*: passaggio (53), servaggio (65). -*ata*: ambasciata (61), restata (89). -*ita*: perdita (64). -*uta*: valuta (9). -*iera*: prechiere (60). -*eria*: pregheria (64), ruberia (20). -*nza*: abbondanza (1), diliveranza (4), mancanza (2), prestanza (26), ragunanza (81)/agunanza (84), somiglianza (70), sostanza (9), speranza (8), stanza (4), usanza (68), apparenza (61), conoscenza (64), credenza (55), intelligenza (1), penitenzia (36), potenza (36)/potenzia (81), providenza (38), sapienza (3), temenza (41), udienza (42). Hay además algunos deadjetivales y desustantivos: baldanza (79), burbanza (64), pietanza (84) (5). -*io*: dispendio (4), giudizio (6). -*mento*: amaestramenti (7), amonimento (96), avedimento (65), comandamento (12), coronamento (60), impedimento (91), incantamenti (21), insegnamento (8), intendimento (99), movimento (5), nodrimenti (7), ornamento (1), pagamento (9), parlamanto (8), portamento (8), testamento (18), torneamento (60), tradimento (83), vestimenti (82). -*ore*: amore (34), bellore (14), valore (64), vigore (7), tenore (61) (6). -*orio*: aiutorio (38), purgatorio (18). -*tore*: accusatore (84), ambasciatori (22)/ambasciadori (2), aprovatori (64), aringatori (22), cacciatori (64), ceteratore (13), cominciatori (81), conduttore (13)/conduttore (12), creditori (20), dispensatore (7), favellatori (21), giostratori (21), imperadore (2), leggitore (1), mangiadore (54), morditore (55), novellatore (31), offenditori (28), pescatore (31), pistore (3), rettore (15), schermitori (21), senatori (61), sonatori (21), successore (69), tortori (16), traditori (26), trovatori (21). -*ura*: battiture (71), cintura (82), coerture (82), dismisura (31), misura (2), posture (7), puntura (26), sepultura (59), ventura (72). -*zione*: contenzione (7), distruzione (32),

(5) En el primer caso hay una idea verbal clara ("essere baldo") lo cual lo equipara con los demás. En el segundo caso se trata de un préstamo, sólo parcialmente motivado en el sufijo. En el tercero se podría dar una explicación parecida a la del primero, pero la pérdida de motivación es mayor.

(6) En el segundo ejemplo la procedencia es adjetiva, aunque como antes podemos pensar en una perífrasis del tipo "l'essere bello".

inquisizione (54), intenzione (49), malidizione (96), petizione (52), uccisione (6); consolazione (71), disputazione (8), generazioni (18), ingenerazioni (2), significazioni (38); dispensazione (8), riformazione (61).

a.3) Desustantivos:

-aglio: fibbiaglio (36). *-aggio*: coraggio (64). *-ata*: crostata (92). *-ado*: contado (62), vescovado (39). *-ato*: soldanato (25). *-aglia*: ventaglia (65). *-aio*: colombaio (93), pecoraio (6), pentolaio (84), scolaio (56). *-aia*: pescaia (5). *-aro*: lapidaro (2), ollaro (84), scolaro (70). *-iere/o*: cameriere (62), cavaliere (2), destriere (3), forestieri (41), giardiniere (65), giustiziere (90), paniere (96), pedaggiere (53), pensiero (6)/pensero (4), portiere (62), scudiere (76), somiere (4), sparviere (64), tavoliere (17), tesoriere (19), uscieri (23). *-eria*: ambasceria (2), cavalleria (66), malaveria (84). *-uria*: lussuria (13). *-uccio*: bertuccio (97). *-one*: barlione (28), roncione (99). *-olo/a*: boccia (36), donnola (33), rigagnolo (65). *-uolo*: figliuolo (3). *-ello*: burchiello (31), damigella (69), donzella (14), donzello (89), feminella (38), finestrella (92), fossatella (38), fratello (87), gioielli (62), gonnella (84), pulzella (99), quadrello (20), vasella (20), vassello (9). *-ino*: cittadino (4), moncherino (53), pellegrino (10), scappini (77) (7). *-etto/a*: canzonetta (64), carretta (28), casetta (38), castelletto (41), cavretto (75), erbetta (61), squillette (97), taschetto (97).

b) Sufijos adjetivales:

b.1) Deverbales:

-io: levatoio (41). *-nte*: amanti (64), errante (63), mercatante (8), pesante (64), simigliante (46), tardante (65); fallente (64), incontanente (100), innocenti (6), maggiorenti (25), nesciente (44), piangente (64), seguente (8), sergenti (63), valenti (1) (8). *-abile*: oltremirabile (3). *-evole*: colpevole (54), convenevole (71), orrievole (55), piacevole (68), ragionevole (4). *-oso*: pensoso (8), peritosa (8), poderoso (36), vogliosi (36).

b.2) Desustantivos:

-ato: atoscato (83), cinghiato (42), costumati (64), malaventurato (65), scornato (74), sellato (42). *-ico/a*: tirannia (14). *-uolo/a*: spagnuola (33). *-ino/a*: fiorentina (89), saracino (9). *-ale*: disleale (28), mortali (63), naturale (3), provenzale (80), speziale (21). *-ano/a*: indiano (2), pagano (69), piovana (5), procianamente (64), romano (67), sovrano (90), villanamente (79) (9). *-ese*: borghese (10), melanese (22). *-oso/a* (es también verbal): bisognosi (84), cruccioso (26), graziosa (14), meravigliosa (3), misericordioso (16), perigliosa (32), preziose (20), rugginosa (96), tenebrose (14), tignoso (54), vergognosi (61).

(7) El resto son nombres propios: Agnesina (57), Aldobrandino (39), Azzolino (84), Curadino (48), Iacopino (43), Paolino (55), Porcellino (54), Saladino (95).

(8) Buena parte se usan con preferencia como sustantivos (incontanente, como adverbio), pero es indudable su originario carácter de adjetivos.

(9) Hay además algunos casos de sustantivación: castellano (33), Cristiani (25), piovano (54), Troiani (32).

b.3) Deadjetivales:

-ello/a: novella (57). -ino/a: piccolino (31). -ale: liberale (8) (10).

c) *Sufijos verbales*:

-e-: cortare (62), donneare (62), torneare (64) (11). -eggi-: bamboleggiare (5), guerreggiare (19), mateggiare (68), piazzeggiavano (40), signoreggiare (41) (12). -izz-: volgarizzare (78).

Además de estos sufijos verbales es muy frecuente en Il N. la derivación denominativa sin sufijo, es decir, la formación de verbos con la simple adición de los morfemas verbales *-are* o *-ire* a un sustantivo o a un adjetivo. Hemos recogido 31 casos con *-are* (22 desustantivos y 9 deadjetivales) (13) y tan sólo uno con *-ire* (14). El recurso a la derivación sin sufijo es sin duda uno de los procedimientos más rudimentarios de la FP y también uno de los más primitivos. Hoy sigue usándose, pero junto a él es también abundante el uso de sufijos verbales. Se observa por tanto un evidente primitivismo en el campo de la derivación verbal en Il N., pues de una nómina de unos 10 sufijos verbales en italiano (según los autores que hemos citado antes) el autor de Il N. sólo se vale de tres de ellos; en cambio, de unos 90 sufijos nominales y adjetivales, en la obra encontraremos ejemplos de alrededor de 70 de ellos.

2. Estudio de la sufijación en Il Novellino

Son muchos los aspectos de la sufijación que se podrían estudiar, pero nos vamos a centrar únicamente en tres de ellos: la motivación de los derivados, la productividad de los sufijos y la etimología de los derivados y sufijos.

2.1. La motivación de los derivados

Quizá sea éste el aspecto más importante del que debemos tratar al hablar de la FP, pues afecta directamente a la esencia del derivado, a la especialísima relación que se establece entre el radical y el afijo. El concepto de *motivación* se remonta a F. de Saussure (15) y tiene que ver con su idea de la arbitrariedad del signo lingüístico.

(10) Hay dos casos de sustantivación: Natale (44), Comunale (50).

(11) Sufijo de origen provenzal; son todos ellos desustantivos.

(12) Excepto "matteggiare" —deadjetival— el resto son desustantivos. En su origen es el mismo sufijo que el anterior, pero éste es el genuino resultado italiano del sufijo latino *-IZZ-*.

(13) Son: aggiornaro (20), albergò (37), argomentare (1), azzuffano (38), favolare (31), giudicare (17), imprunarli (74), incorato (74), ingaggiarsi (20), innamorò (46), maravigliavano (39), ordinò (19), pranzerete (61), ricularo (32), rinnovellava (34), sentenziò (15), soggiogate (70), sognato (37), sovana (8), spezzare (3), vanagloriò (6), vergognò (54); agevolerai (7), alungato (99), apprestaro (21), francare (21), invecchiare (68), migliorasse (64), palesare (64), simigliare (1), sottigliare (9).

(14) Es: colpire (6).

(15) *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1973¹², pp. 219 y ss.

tico. Existen términos arbitrarios y otros que lo son relativamente porque remiten a su vez a otros signos arbitrarios. Así “giardino” sería un término inmotivado, mientras que “giardiniere” estaría motivado por referirse a una base reconocible: “giardino”. Mucho más tarde, siguiendo los pasos de Saussure, S. Ullman (16) habla de tres tipos de motivación: fonológica, morfológica y semántica. Nos interesa sobre todo la segunda, por encontrarse más próxima a nuestros intereses. En otro lugar de su obra (17) Ullman habla también de la posibilidad de caracterizar y clasificar las lenguas según la proporción en la que se encuentren las palabras que poseen algún tipo de motivación (palabras “transparentes”) y las que no la poseen (palabras “opacas”). Si predominan las primeras hablamos de lenguas “gramaticales”; si predominan las segundas de lenguas “lexicológicas”. El italiano ha sido caracterizado desde antiguo como una lengua conservadora. Ese conservadurismo lingüístico afecta positivamente al fenómeno de la motivación, pues al mantenerse mejor el cuerpo fonético de la palabra es mucho más difícil que se pierda la motivación en los derivados. Según esa clasificación de las lenguas que hemos visto el italiano pertenece sin duda al grupo de las llamadas “gramaticales”, pues es bastante alto el índice de palabras “transparentes”.

El sentido con el que usaremos el término *motivación* coincide en líneas generales con el de la motivación de tipo morfológico que señalaba Ullman. De todas formas introduciremos ciertas matizaciones sobre el alcance del término en el presente estudio: diremos que un término está motivado cuando es posible segmentarlo en partes claramente reconocibles, teniendo cada una un significado propio; será necesario además que pueda observarse una clara relación semántica entre el derivado y otras palabras que posean el mismo radical. Sin embargo ésta no es la única posibilidad y parecen observarse entre los derivados de *Il N.* distintos grados de motivación, que podemos reducir a tres:

1.— Casos en los que se ha perdido completamente la motivación, bien por causas fonéticas (la base o el sufijo han quedado irreconocibles), bien por motivos semánticos (el significado de la base o del sufijo se ha desplazado o se ha perdido): *stagione* (20), *battaglia* (4), *ghiandaie* (38), *etade* (13), *città* (2), *consiglio* (5), etc.

2.— Casos en los que se conserva la motivación de una de las partes, normalmente la del sufijo. Por ejemplo, la palabra *notaio* (20) ha perdido la motivación respecto a la base (el verbo latino “notare”) pero conserva la motivación del sufijo, cuyo significado (“oficio”) aparece en otras palabras: *pecoraio* (6), *pentolaio* (84), etc. Otros ejemplos: *sparviere* (64), *burbanza* (64), *dovizia* (85), *vigore* (7), etc.

3.— Casos en los que se mantiene viva la motivación de los dos componentes del derivado. Es el grupo más numeroso e importante, al que dedicamos fundamentalmente el presente trabajo.

En el Cuadro 1 podemos ver los datos suministrados por los ejemplos suministrados por *Il N.*, ordenados según los tres grados que acabamos de ver:

(16) *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1987, 2ª ed., 8ª reimpr., pp. 92 y ss.

(17) S. Ullman, *op. cit.*, p. 119.

	SUSTANTIVOS	ADJETIVOS	VERBOS	TOTALES
Grado 1	73	19	—	92
Grado 2	43	1	—	44
Grado 3	198	65	9	272

(Cuadro 1)

El dato que más llama la atención es la proporción entre las palabras motivadas (grado 3) frente a las palabras con poca o nula motivación (grados 1 y 2), que es de dos a uno, es decir, del doble: 272 frente a 136. La proporción sería mucho más ventajosa aun para el grupo de las palabras motivadas si entre ellas incluyéramos también las que poseen un cierto grado de motivación (grado 2): 316 frente a 92. Es posible que otorguemos excesiva representatividad a una sola obra del Duecento, pero los datos que acabamos de ofrecer nos servirían, por lo menos, para corroborar algo que afirmábamos anteriormente de forma intuitiva: el italiano es, efectivamente, una lengua en la que predominan las palabras “transparentes” sobre las “opacas”, es decir, se trata de una lengua “gramatical”. Así pues, ya desde sus comienzos la lengua italiana muestra bien a las claras una de sus características principales, que, por otra parte, no ha perdido con el paso del tiempo.

En general los sufijos más abundantes son también los que poseen una mayor motivación: son los sustantivos en *-ezza*, *-mento* y *-tore* (vid. más adelante). Los casos de palabras inmotivadas con estos sufijos son muy pocos (cinco) frente al número total de los sufijados con ellos (noventa y ocho). Ocurre lo mismo con los sufijos adjetivales que cuentan con mayor número de derivados: *-ale*, *-ano*, *-nte*, *-evole*, *-oso*. Suman un total de 61 casos, de los que 9 no poseen motivación morfológica. La proporción parece menor que en los sustantivos, pero no lo es en realidad si tenemos en cuenta que los nueve ejemplos mencionados son casos de adjetivos que se han sustantivado y que funcionan exclusivamente como sustantivos: por este motivo podríamos eliminarlos de la lista. Es resaltable también que en los sufijos *-nte*, *-evole*, *-oso*, no hay ningún caso de falta de motivación.

Todas estas observaciones nos llevarían a apuntar la siguiente hipótesis: existiría una relación directa entre productividad de un sufijo y motivación de las palabras derivadas con él. A mayor productividad mayores posibilidades de motivación en un determinado derivado. Hasta cierto punto es un hecho lógico, pues es mucho más fácil que se pierda la motivación en una palabra derivada con un sufijo que tan sólo ha servido para formar unos pocos derivados y que ha perdido su productividad.

2.2. La productividad de los sufijos

Acabamos de formular una hipótesis sobre la relación que se establece entre productividad y motivación. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no se trata de una relación biunívoca constante. En la FP existen regularidades —qué duda cabe—,

pero los procesos no son tan automáticos como algunos autores pretenden hacer creer al establecer reglas de derivación demasiados estrictas. Todavía están por determinar con certeza los especialísimos procesos de la FP, que hacen que la unión de un elemento *a* y otro elemento *b* no sea exactamente igual a la suma de ambos, sino algo más.

Productividad es un concepto que indica la capacidad de un elemento lingüístico o de una estructura para crear nuevos elementos y estructuras dentro de la lengua. La *productividad* de un sufijo es la capacidad que tiene éste para formar nuevas palabras mediante su unión a diferentes radicales. Partiendo de esta definición distinguiremos entre procesos productivos y procesos improductivos. En el primer caso la productividad puede ser de diferentes grados: si no es demasiado grande llamaremos a dichos procesos semiproductivos. En el N. encontramos sufijos productivos, semiproductivos y productivos.

Para establecer la productividad de un sufijo debemos establecer criterios de “medición”, y sus resultados serán necesariamente relativos tratándose de un “corpus” tan reducido como el que estamos utilizando. A pesar de esto creemos que pueden hacerse unas cuantas observaciones sobre la productividad que presentan los sufijos de el N. y, por extensión, sobre la lengua italiana del Duecento. Nos guiaremos por tres criterios:

a) El número de palabras derivadas con cada sufijo.

b) La motivación de estos derivados. Ya hemos observado antes que la motivación parece ser un factor determinante, pues no será tan productivo un sufijo en el que aparezcan *x* derivados, todos inmotivados, que otro del que aparezca una cantidad algo menor pero todos motivados. Lo más normal será que el segundo sufijo sea más productivo que el primero.

c) La etimología: es un criterio que complementa e incluso llega a corregir a los anteriores. Si encontramos dos sufijos con igual número de derivados y todos ellos son motivados ¿cómo determinar cuál es el más productivo? Si observamos la etimología de esas palabras y comprobamos que en un caso gran parte de los derivados son préstamos o formaciones de otras lenguas y en el otro se trata de formaciones italianas, es de esperar que el segundo sufijo sea el más productivo.

Hemos traducido a términos numéricos los tres criterios y los presentamos en el Cuadro 2, donde vienen expresadas las cantidades y los porcentajes:

SUFIJO	NUMERO	MOTIVACION		ETIMOLOGIA		
		Palabras motivadas %	Palabras no motivadas %	Italiano %	Latín %	Cultismos %
-TORE	30	29 96	1 4	16 53	3 10	6 20
-NZA	26	23 88	3 12	9 34	5 19	8 30
-TA	25	21 84	4 16	3 6	8 32	8 32
-ELLO	22	15 68	7 32	10 45	5 23	1 4
-MENTO	20	19 95	1 5	13 65	0 0	6 30
-IERE/O	20	17 85	3 15	5 25	0 0	0 0
-EZZA	17	17 100	0 0	14 82	3 18	0 0
-ETTO	12	8 66	4 33	9 81	0 0	0 0
-URA	11	10 90	1 10	2 18	6 54	3 28
-IA	11	10 90	1 10	7 63	1 9	1 9
-AGGIO	9	3 33	6 66	2 22	0 0	0 0
-AIO	7	5 71	2 29	4 58	3 42	0 0

(Cuadro 2)

Los sufijos aparecen ordenados de mayor a menor según el criterio a). Si atendemos al criterio de la motivación el orden queda de la siguiente forma:

-ezza, -tore, -mento, -ura e -nza, -iere/o, -tà, -aio, -ello, -etto, -aggio.

Si, por el contrario, aplicamos el criterio etimológico el orden queda así:

-ezza, -etto, -mento, -ia, -aio, -tore, -ello, -nza, -iere/o, -aggio, -ura, -tà.

El resultado, por tanto, varía en función del criterio aplicado. Los tres criterios son importantes, pero son también relativos: no basta ninguno de ellos por separado para determinar la productividad real —o al menos aproximada— de un sufijo. De la combinación de los tres criterios obtenemos la siguiente lista, que sería la más aproximada a la realidad:

-tore, -mento y -ezza, -nza, -ia, -etto, -ello, -iere/o, -tà y -ura, -aio, -aggio.

Veamos a continuación el cuadro que resulta de aplicar el mismo proceso a los sufijos adjetivales:

SUFIJO	NUMERO	MOTIVACION		ETIMOLOGIA		
		Palabras motivadas %	Palabras no motivadas %	Italiano %	Latín %	Cultismos %
-NTE	18	16 88	2 12	6 33	5 27	4 22
-OSO	15	15 100	0 0	10 63	2 13	3 20
-ANO	10	9 90	1 10	2 20	4 40	4 40
-ALE	10	8 80	2 20	1 10	2 20	5 50
-ATO	6	6 100	0 0	6 100	0 0	0 0
-EVOLE	5	5 100	0 0	3 60	2 40	0 0

(Cuadro 3)

Según la motivación obtenemos esta escala:

-oso/-ato/-evole, -ano, -nte, -ale.

Según la etimología sería:

-ato, -oso, -evole, -nte, -ano, -ale.

Y de la combinación de todos los criterios obtenemos la siguiente ordenación:

-oso, -ato, -evole, -nte y -ano, -ale.

Nos queda por ver los sufijos verbales. Sin embargo, el número de sufijos verbales es tan pequeño que no nos atrevemos a darles la misma representatividad que a los demás. Habría que resaltar —en todo caso— precisamente su escasa productividad en Il N.

Otro factor que no hemos considerado, al no afectarnos directamente por ser éste un estudio de tipo sincrónico, es el del paso del tiempo, que, como al resto del sistema lingüístico, también afecta a los sufijos. Cada época histórica del italiano potencia el uso de unos sufijos y relega a otros: sufijos productivos en un período dado dejan de serlo en otro posterior; puede ocurrir también al revés. Por tanto es de esperar que los sufijos usados por el italiano del Duecento (y que aparecen en Il N.) no sean los mismos ni se usen del mismo modo que en el italiano actual. A continuación compararemos los sufijos más productivos de Il N. con el uso que de ellos se hace en la actualidad.

En el grupo de los sufijos nominales podemos apreciar las siguientes diferencias:

— Los derivados con el sufijo *-mento* son menos frecuentes en la actualidad hoy en día sólo parece mostrar cierta productividad en algunos sectores del léxico (lenguaje burocrático, lenguaje técnico-científico). Ello es debido a la fuerte competencia que sufre por parte del sufijo *-zione* (18).

(18) M. Dardano, *op. cit.*, p. 46.

— Aparecen algunas palabras con los sufijos *-nza* y *-ezza* que posteriormente desaparecieron o que hoy son francamente raras y desusadas: *diliveranza* (4) “liberazione”, *fievolezza* (5) “debolezza”, *fanciullezza* (4) “fanciulla”, *mattezza* (40) “folia”.

— En el campo de los diminutivos la situación es diferente a la del italiano actual. Hoy el sufijo más habitual y más productivo es *-ino* (19). En Il N. sólo aparece un caso de palabra sufijada con *-ino* con significado diminutivo: *piccolino* (31, 72). En este terreno de la derivación las preferencias van dirigidas a los sufijos *-ello* (12 casos) y *-etto* (8 casos). Por otra parte, es curioso constatar la escasez de palabras alteradas en Il N., que se limitan casi exclusivamente al campo de los diminutivos: es curioso porque es sabido que el italiano posee una cierta abundancia de sufijos alterativos y que tiene una acusada tendencia a usarlos con profusión e incluso a acumularlos en la misma palabra. El autor de Il N. parece huir del uso de los nombres alterados, como pretendiendo dar un tono más neutro y distante a su prosa y también como forma de mantenerse alejado de su obra evitando este recurso a la sufijación, tan propenso a exteriorizar los estados de ánimo del hablante.

— Los derivados con el sufijo *-iere/o* son más abundantes que en la actualidad. Esta abundancia se debe sin duda al fuerte influjo de lo franco-provenzal sobre todos los órdenes de la vida italiana del Duecento.

— El sufijo *-aio* no se muestra muy productivo. En cambio, en épocas sucesivas e incluso en la actualidad es todavía un sufijo vivo y productivo (20). La razón de esta aparente esterilidad del sufijo *-aio* es la fortísima competencia a que se ve sometido por parte del antes mencionado *-iere/o*, considerado de más alcurnia frente al plebeyo *-aio*. Los nombres con *-aio* indican oficios humildes, burgueses o no muy bien considerados, mientras que los nombres con *-iere/o* se reservan para nombres de oficios más prestigiosos o relacionados con el mundo de las cortes feudales.

— En el texto apenas hay creaciones romances con el sufijo *-tà*: en casi todos los casos se trata de formaciones latinas. Hoy, en cambio, tiene un índice elevado de productividad en todos los campos del léxico.

— Las palabras sufijadas con *-aggio* son en su mayoría de origen francés. Actualmente sirve para formar palabras tanto en la lengua común como en los lenguajes técnicos (21).

Los sufijos restantes (*-tore*, *-ura*) no ofrecen especiales variaciones. El primero de ellos (*-tore*) aparece ya como muy productivo en el Duecento y lo sigue siendo hoy.

En cuanto a los sufijos adjetivales podemos hacer las siguientes observaciones:

— El sufijo *-evole* se presenta con un índice de productividad muy estimable. A juzgar por los ejemplos que aparecen en Il N. parece que estaba a punto de imponerse sobre su homólogo culto *-abile/-ibile* (del que sólo hay un ejemplo en el texto). Pero tal cosa no ha sucedido y hoy en día los derivados con *-evole* son meros fósiles léxi-

(19) M. Dardano, *op. cit.*, p. 101.

(20) M. Dardano, *op. cit.*, p. 81.

(21) M. Dardano, *op. cit.*, p. 46.

cos, pues se ha convertido en un sufijo estéril, frente a *-abile/-ibile*, que se ha impuesto y es hoy plenamente productivo (22).

— El sufijo *-ale* se presenta como prácticamente improductivo, puesto que sólo lo encontramos en cultismos. En italiano actual, en cambio, es muy productivo en todos los niveles del léxico.

En los demás casos (*-nte*, *-ato*, *-oso*, *-ano*) no encontramos diferencias sustanciales con el uso actual: los tres primeros (sobre todo *-ato* y *-nte*) siguen siendo productivos, mientras que el último ya no lo es.

2.3. La etimología de los sufijos y de los derivados

Ya hemos visto cómo nos servíamos de la etimología para determinar la productividad de los sufijos. Seguidamente veremos otros aspectos relacionados con la etimología, aunque antes ofreceremos los datos que proporciona el estudio del origen de los derivados y de los propios sufijos:

a) Derivados:	Italiano	Latín (vía popular)	Latín (vía culta)	Provenzal	Francés	Otros
SUSTANTIVOS	124	63	69	17	29	5
ADJETIVOS	33	18	20	1	1	0
VERBOS	6	0	0	2	1	0
TOTALES	163	81	89	20	31	5
b) Sufijos:	—	39	7	2	3	4

(Cuadro 4)

Se puede observar en la segunda parte del cuadro (b) que la casilla correspondiente al italiano está vacía: esto se debe a que el italiano no crea, no inventa ningún sufijo nuevo, sino que en la mayoría de los casos recurre al latín. Lo que es original y propio del italiano es el uso que hace de los sufijos y de los derivados que crea.

Daremos un último dato antes de pasar a comentar los ofrecidos en el Cuadro 4: de los 16 sufijos más productivos que mencionábamos en el apartado anterior, 14 pertenecen al grupo de los de origen latino, el más numeroso.

La primera observación que hacemos se refiere a la gran diferencia que parece haber entre los datos de la primera parte (a) y los de la segunda (b). En efecto, en el primer caso encontramos 163 derivados creados por el italiano de un total de 388 derivados. En el segundo caso, en cambio, la relación se invierte y encontramos que de 55

(22) M. Dardano, *op. cit.*, p. 59.

sufijos 39 de ellos son de origen latino llegados al italiano por vía popular, o lo que es lo mismo, son sufijos propios, patrimoniales del italiano. Esta contradicción en las cifras creemos que es simplemente aparente y que podemos encontrar una explicación satisfactoria. En el primer caso (a) tenemos datos que en realidad no nos dicen gran cosa respecto a la etimología de los sufijos, pues se refieren a los derivados como una parte más del léxico y no especialmente a los sufijos. En este sentido esos datos reflejarían cuáles eran las corrientes de préstamos léxicos que afectaban al italiano del Duecento, pero no nos dirían cuáles eran las tendencias de la sufijación en italiano. Los datos ofrecidos en segundo lugar (b), en cambio, sí que nos lo dicen claramente: de 55 sufijos productivos que aparecen en Il N. 39 de ellos son patrimoniales del italiano, lo cual representa un 70% sobre el total. De este modo se confirmaría una de las ideas que nos han guiado en el estudio de la sufijación: los mecanismos de la FP, a diferencia del léxico en general, son algo propio, interno de cada lengua, y por fuerte que sea la influencia de otras lenguas sobre una determinada lengua los mecanismos de los que ésta se vale para formar palabras no se verán seriamente afectados. Por ejemplo: durante esta época el influjo franco-provenzal sobre el italiano es muy fuerte. Esto queda reflejado en el conjunto de los derivados con una aportación de 51 palabras, un porcentaje importante. Sin embargo ese influjo que se manifiesta en el nivel más superficial del léxico no alcanza niveles más profundos, como lo demuestra el hecho de que a la nómina de sufijos de Il N. sólo ha aportado 5.

Por último cabe hacer una observación sobre el anónimo autor de Il N.: dicho autor debió ser una persona instruida, tanto en la cultura clásica como en la contemporánea. El elevado número de cultismos latinos y de préstamos del francés y del provenzal son los que nos llevan a poder formular esta afirmación.

3. Conclusión

El tema elegido es sin duda largo y por eso nos hemos centrado conscientemente en unos pocos aspectos. Muchos temas se han quedado en el tintero: por ejemplo, las peculiaridades morfológicas de la sufijación, la influencia de los dialectos, el estudio semántico de los sufijos, y otros tantos que hemos dejado apuntados aquí y allá.

Resumiendo lo dicho podemos constatar el estado todavía algo tosco de la sufijación en el Duecento, tal como aparece en Il N. Este estado rudimentario, por otra parte, no es exclusivo de la sufijación, sino que corresponde en general a todos los aspectos de la lengua de Il N. A pesar de esto creemos que las tendencias generales del italiano en la elección y uso de los sufijos ya están apuntados en Il N.: por este motivo las diferencias con el uso de otras épocas e incluso con el actual no son demasiado grandes.

Hemos pretendido, con los datos y observaciones aportados, ofrecer un panorama aproximado sobre el estado de la sufijación en Il N. y, a través de él, de un aspecto de la lengua italiana del Duecento.

EL DIABLO EN LAS CORRIENTES DEL CRISTIANISMO CATARO

JOSE M^a CARDO GUINALDO

I.B. Montserrat de Barcelona

El mosaico bizantino que se puede formar abordando el estudio del diablo en las distintas vertientes del cristianismo cátaro (1) es ilimitado y no se ha completado en la actualidad a pesar de contar con las valiosas contribuciones de importantes especialistas. Es mi propósito subrayar aquí el interés que despiertan dichos trabajos y recalcar la presencia de unas actitudes culturales vivas en el siglo que nos ocupa, a menudo relegadas y en ocasiones a causa de las dificultades observadas en establecer relaciones entre la literatura y las distintas corrientes de pensamiento situadas, como diríamos hoy, “al margen”.

Las comunidades cátaras en el norte de Italia en el siglo XIII

En los primeros años del siglo XIII los cátaros de Italia componían seis comunidades. La más antigua era la de Concorezzo, en las cercanías de Milán. Figura destacada fue Marcos, un sepulturero convertido por el mismo papa Nicetas. Marcos estableció relaciones con el Bogomilismo de la península balcánica, y en el 1167 participó en el concilio de Saint-Félix de Caraman. En torno al 1195 llegó a ser “obispo” de la “iglesia” de Concorezzo un insigne exponente del Catarismo italiano, Nazario, quien viajando repetidas veces a Bulgaria introdujo las *Argumentaciones de Juan*, el texto

(1) Puesto recientemente bajo análisis crítico el término “herejía” se ha podido considerar como éste incluye, entre otros, el significado de forma medieval de confesión cristiana. Se utiliza aquí la expresión “cristianismo cátaro” porque el catarismo, aún en su posición más radical tiene presente a Cristo al que le otorga un particular y característico papel a desempeñar.

(Véase: Karl August Fink, *Chiesa e papato nel medioevo*, Il Mulino, Universale Paperbacks Il Mulino, 207, Bologna, 1987, Cap. III, “Il concetto di eresia”, pp. 186-188).

Por otra parte G. Leff, en su obra *Heresy in the later Middle Ages. The Relation of Heterodoxy to Dissent c. 1250-1450*, 2 vols., Manchester, New York, 1967, no se ocupa de los Cátaros, porque no los consideraba una secta cristiana (Ref. Fink, *op. cit.*, p. 193).

sagrado del Bogomilismo, que gracias a él fue conocido y difundido en todo el Occidente.

Venía después la comunidad de Desenzano, entre Brescia y Verona, denominada también “albanesa” por derivar de Albania, sin conocerse cómo. Su “obispo” y jefe espiritual, Giovanni di Lugio, de Bérgamo, fue un infatigable organizador y un gran teórico del Catarismo en la primera mitad del siglo. A él se debe la propagación de la doctrina cátara entre capas sociales más elevadas, tras la difusión en un primer tiempo entre gentes de humilde condición y de modesta cultura, extendiéndose más allá de la Lombardía, en otras localidades italianas y también en el sur de Francia.

Una tercera comunidad la constituía la “iglesia” de Mantua, nacida a fines del siglo XII, que contó como primer “obispo” con Coloiohannes, de origen griego. Su sucesor, Ottone di Bagnolo, la transfirió de Mantua a Bagnolo, por lo que fue siempre conocida desde entonces como “iglesia” de Bagnolo o de Sclavenia, nombre de la “iglesia” balcánica de la que provenía y con la que mantuvo siempre una estrecha relación.

Seguían después otras tres comunidades. La de Vicenza, que contó con Pietro Gallo como su “obispo” más insigne, siendo éste notable escritor y teólogo. La del valle de Spoleto, que operaba sobre todo en Orvieto, en Viterbo y en la llamada Tuscia Romana. Y finalmente la “iglesia” cátara de Florencia, que se extendía hasta Pisa, Arezzo, Montepulciano y Grosseto. Estrechamente conectados con la vida política ciudadana, los cátaros de Florencia lograron el apoyo de la autoridad civil y sostuvieron la causa “ghibellina”. Entre los más célebres cátaros florentinos cabe destacar a Farinata degli Uberti immortalizado en el *Inferno*.

Raniero Sacconi calcula en torno al 1250 las siguientes cifras en cuanto a los componentes de dichas comunidades: en 1.500 establece los cátaros de Concorezzo, en 500 los de Desenzano, en 200 los miembros de la “iglesia” de Bagnolo y en un centenar los de las demás “iglesias”. Pero, casi siempre, las cifras se refieren sólo a los “perfectos”, y por consiguiente dichas cantidades habrán de aumentar razonablemente (2).

Los antecedentes

Bajo el reinado del zar de los búlgaros Pedro, entre el 927 y el 969, el mundo eslavo asistió a las convulsiones originadas por vivaces fermentos sociales y religiosos contemporáneamente. La opresión ejercida por el zar sobre las poblaciones de la Gran Bulgaria suscitó las vivas reacciones de los campesinos que encontraron en el pope Bogomil, el portavoz de sus protestas y de sus anhelos de regeneración material y espiritual.

El profundo pesimismo derivado de las condiciones de sufrimiento en las que se veían obligadas a vivir aquellas masas hambrientas encontró su más concreta expresión en una doctrina —que desde entonces tomó el nombre de “Bogomilismo”— según la cual Dios era el soberano del único reino invisible y espiritual, mientras todo el mundo material con sus maldades y su inmanente perversidad era el dominio de Satanás, prín-

(2) Francesco Eredia, *I servi dell'anticristo. Dissidenti ed eretici nell'Italia medievale*, Mursia (Storia e documenti, 68), Milano, 1986, pp. 155-156.

cipe del mal. El pope Bogomil se basaba, para esta visión dualística del mundo, sobre todo en la narración evangélica de las tentaciones, y especialmente en la que el diablo promete a Jesucristo el mundo, del cual es dueño, si estará dispuesto a adorarlo.

El pope Bogomil volvía a tomar antiguas ideas que se remontaban al Maniqueísmo, “herejía” muy temida en los primeros tiempos del cristianismo y de la que fue seguidor, en su juventud, el mismo San Agustín antes de combatirla con tenacidad. Dicha doctrina tomaba el nombre de su divulgador, Mani, un profeta religioso que vivió entre el 216 y el 276 de la era cristiana que había predicado en la India, en Persia y en Babilonia. Mani declaraba esplicitamente haber tenido precursores en su revelación divina, Buda en la India, Zoroastro en Persia, Jesús en Occidente, y se proclamaba apóstol del verdadero Dios.

La doctrina de Mani se basaba en la existencia de dos principios eternos, igualmente potentes y en oposición inconciliable entre ellos. Uno es el principio bueno, el único al que compete el nombre de Dios, llamado por Mani “Padre de Grandeza”, que es espíritu, luz, orden, paz; el otro es el Rey de las Tinieblas, que es materia, tinieblas, desorden, guerra, verdadera y propia potencia demoníaca. En el mismo hecho biológico del vivir Mani veía esta lucha entre la luz y las tinieblas. En efecto, la primera pareja humana es, en el mito maniqueo, la realización de un plan diabólico destinado a perpetuar el cautiverio de la luz en la materia a través de la lujuria y la culpa: fueron en efecto dos demonios mandados por el Príncipe de las Tinieblas los que generaron a los dos primeros seres humanos. Toda la historia del hombre, por consiguiente, de Adán y Eva en adelante, era concebida por Mani como una lucha por la liberación de la luz tanto en el hombre como en toda la realidad viviente, vegetal y animal.

Siendo el cuerpo humano de sustancia diabólica, y de concepción y finalidades diabólicas, los maniqueos alimentaban un odio profundo por la corporeidad, por el sexo, por la reproducción humana. El hombre, dividido entre un “Yo divino” y un “Yo demoníaco”, según Mani podía salvarse sólo reprimiendo los impulsos de la materia y liberando así la luz que contenía en su interior. Entonces, y sólo entonces, habría concluido el drama cósmico: la luz habría triunfado eternamente sobre las tinieblas y la historia del mundo habría llegado a su término con el triunfo definitivo de Dios.

También según los seguidores de Bogomil, Satanás había sido en principio un ángel. “El estaba” dice un antiguo texto bogomílico, las *Argumentaciones de Juan*, “en las virtudes de los cielos y junto al trono del Padre invisible ordenador de todas las cosas. Descendía desde los cielos hasta el infierno y ascendía hasta el trono de Dios, Padre invisible, y custodiaba las glorias que estaban sobre todos los cielos. Y pensó en querer poner su trono por encima de las nubes y en ser semejante al Altísimo”.

En consecuencia Satanás llevó a cabo su rebelión, corrompiendo a los ángeles que Dios había designado para controlar la realidad material, es decir, el aire, el agua, la tierra y el fuego. Dios castigó a Satanás y a los ángeles que lo sostuvieron. Depuesto de la administración de los cielos, Satanás pidió y obtuvo entonces siete días para hacer lo que quisiera, aprovechando el tiempo que le había sido concedido para ordenar el mundo de la materia. Después de haber dispuesto todas las cosas materiales, pasó a la creación del hombre, fruto por consiguiente de una operación diabólica y no de un designio divino.

“Por último” se lee en el texto bogomílico citado “Satanás pensó en hacer al hombre para tenerlo como siervo suyo, y cogió barro de la tierra e hizo al hombre semejante a él y ordenó al ángel del segundo cielo que entrara en el cuerpo de fango. Después cogió el fango e hizo otro cuerpo en forma de mujer y ordenó al ángel del primer cielo que entrara en él. Y los ángeles lloraron mucho al verse en cautividad en la forma mortal, en la diversidad de los sexos”.

Creados el hombre y la mujer y el Paraíso terrestre, Satanás colocó en éste a los dos primeros seres prohibiéndoles comer el fruto del bien y del mal. Después inflamó a Eva ubicando en ella el deseo carnal, le enseñó el acto sexual a través de la serpiente, su criatura, e hizo que Adán y Eva generasen otros hombres, “hijos de la serpiente e hijos del diablo”, perpetuando por los siglos de los siglos el reino de Satanás.

Inmediatamente Dios, según el pope Bogomil, mandó a este mundo ligado al maligno a un ángel con apariencias humanas, María, para que acogiese en su seno a Cristo dando la impresión de un nacimiento real. Una vez en la tierra Cristo enseñó su bautismo en el Espíritu Santo, bien diferente del de Juan el Bautista, mensajero de Satanás, quien bautizaba con el agua, elemento material y por tanto diabólico.

Tomando como base el inmaterialismo el pope Bogomil interpretó alegóricamente la narración de los Evangelios, incluidos los milagros que eran considerados por él como meras apariencias. Además, Cristo padeció en la cruz, que en modo alguno podía ser por consiguiente objeto de veneración. “¿Cómo sois capaces” decía Bogomil a los seguidores de la ortodoxia “de adorar la cruz, cuando en ella los hebreos dieron muerte al Hijo de Dios y por ello se hizo odiosísima a los ojos de Dios?”.

Sobre estas bases doctrinales, caracterizadas por un profundo dualismo entre las fuerzas del bien y del mal y por un absoluto inmaterialismo el pope Bogomil construyó una moral y un ritual litúrgico. Rechazó categóricamente toda relación con la materia: lo que comportaba la severa condena de todo contacto sexual y por consiguiente del matrimonio, así como la abstención de todo alimento que fuera consecuencia de un acto sexual. Los niños eran considerados pequeños diablos; por otra parte no se alimentaban absolutamente con carne.

Abolida la misa y la eucaristía (las palabras de Cristo “Este es mi cuerpo, esta es mi sangre” Bogomil las interpretaba alegóricamente, identificando el cuerpo de Cristo con los Evangelios y la sangre con las Actas de los Apóstoles), eliminada la señal de la cruz y las demás oraciones, rechazada toda iglesia y cualquier otro lugar de culto, los seguidores de Bogomil rezaban en sus casas cuatro veces de día y cuatro veces de noche el Padre Nuestro. Era la única plegaria que admitían porque había sido enseñada por Jesús en persona.

Por lo que respecta a los ritos que en sustitución del bautismo se habían introducido en la comunidad bogomílica, sabemos que, después de un largo período de preparación y de instrucción religiosa, había un primer rito de iniciación. Confesados públicamente sus pecados, a los neófitos se les colocaba sobre la cabeza el Evangelio mientras los asistentes al acto invocaban al Espíritu Santo y cantaban el Padre Nuestro. A los fieles más dotados y destinados a la ordenación sacerdotal se les reservaba, tras un ulterior período de pruebas y de adoctrinamiento, el rito conclusivo más importante. Los presentes escupían sobre el neófito, simbolizando el desprecio por el viejo hombre

y el odio por el demonio que en él moraba; después era colocado en dirección al Oriente y todos, hombres y mujeres, ponían su mano sobre su cuerpo cantando un himno de acción de gracias. Esta imposición de las manos era para los seguidores de Bogomil el verdadero bautismo espiritual.

El bien y el mal en el hombre medieval

El hombre medieval está obsesionado por el pecado. El pecado lo comete abandonándose al Diablo, declarándose vencido frente a los precursores del pecado, los vicios. Los vicios, bajo forma de animales simbólicos, de amenazantes alegorías, son la encarnación de los pecados capitales, que en el siglo XII fueron fijados en un septenario: el orgullo, la avaricia, la gula, la lujuria, la ira, la envidia y la desidia. Pero también son vistos los vicios bajo las señales de la seducción engañosa de las hijas del diablo esposadas con los diferentes "estados" de la sociedad. El diablo tiene 9 hijas que ha esposado de la siguiente manera: la simonía con los clérigos seculares, la hipocresía con los monjes, el pillaje con los caballeros, el sacrilegio con los campesinos, la simulación con los oficiales judiciales, la usura con los burgueses, la pompa mundana con las matronas y la lujuria que no ha querido esposar pero que ofrece a todos como amante común. El texto anotado en un manuscrito florentino del siglo XIII ignora una hija (3).

La doctrina, la ética y la moral cátaras

La dificultad de obtener fuentes directas hace que el contenido de la doctrina cátara sea ofrecido casi sólo por los escritos de la parte contraria (4); en un principio se puede observar una especie de sistema, mientras el desarrollo sucesivo muestra una división en ulteriores grupos. Además la doctrina verdadera y propia fue detentada por un pequeño estrato dominante, los *Perfecti*, y no por su séquito numeroso, los *Credientes*; para estos últimos el modo de vida ejemplar era más importante que el debate teórico.

(3) Jacques Le Goff, *L'uomo medievale*, Laterza, Roma, Bari, 1988, p. 31; Jacques Le Goff, *L'immaginario medievale*, Laterza (Quadrante, 9), Roma-Bari, 1988, pp. 137-138.

(4) Hasta el momento como fuentes cátaras son notables sólo dos:

Chr. Thouzellier, *Un traité cathare inédit du début du XIIIe siècle d'après le "Liber contra Manicheos" de Durand de Huesca*, Louvain, 1961.

Liber de duobus principiis, ms. de Firenze, Bibl. naz., Conventi soppressi I II 44 (nueva edición de Chr. Thouzellier, *Livre des deux principes*, Paris, 1973), compuesto probablemente por un discípulo de Giovanni di Lugio entre 1250 y 1276/80.

El ms. cit. contiene también una pequeña colección litúrgica cátara también inédita (Chr. Thouzellier, *Rituel Cathare*, Paris, 1977).

Importante también: Chr. Thouzellier, *Une somme anticathare, le "Liber contra Manicheos" de Durand de Huesca*, Louvain, 1964.

(Hacia 1220 se sitúa el *Liber contra Manicheos*).

(Ref. Fink, *op. cit.*, p. 221).

La cuestión de la doctrina, del sistema de los cátaros, es difícil, y ha obtenido por tanto respuestas muy diferentes (5). El dualismo entre el dios bueno y el principio del mal tiene una larga historia precedente con muchas modificaciones, con escasas fuentes, y ha sido elevado a sistema sólo por la polémica católica. Dos principios, dos reinos, dos mundos, un mundo espiritual y un mundo material, ángeles buenos y ángeles malos, todo ello rodeado de mitos, en donde la figura de Jesús, despojada de su divinidad, como uno de tantos ángeles, viene al mundo malvado con un cuerpo aparente para rescatar a las almas, prisioneras de la materia. El mal es el más grande problema de la doctrina cátera. Para liberarse de la materia no sirve un dolor universal de tipo figurado; el mundo malvado puede ser vencido sólo con la dura ascesis y el sufrimiento, como enseña el Nuevo Testamento. De la ascesis forman parte la completa abstinencia sexual, la abstinencia de todo lo que tiene que ver con la reproducción, por tanto de alimentos como la carne, los huevos, la leche y el queso, en general un riguroso ayuno. Por muy diversas que fuesen las concepciones de los diferentes grupos, coincidían en la lucha inexorable contra la Iglesia católica, su misa y sus ritos.

El único sacramento era el "consolamentum" y la única oración para los Perfectos el Padre Nuestro. En algunas sectas existía la "endura" o muerte por inanición tras la imposición de las manos y aquellos moribundos que quisieran alcanzar el martirio mediante la muerte violenta eran sofocados con un paño. La dureza del modo de vida, la contraposición a la Iglesia rica con sus numerosos prelados y clérigos, que no correspondían a los requisitos y a los consejos del Nuevo Testamento, eran la mejor propaganda para el nuevo movimiento, de cuya potencia los jefes de la Iglesia permanecieron inicialmente sorprendidos. Así pudo surgir en silencio una organización antieclesiástica, que, como la Iglesia católica, estaba dirigida por obispos; el estrado dominante estaba formado por los *perfecti*, quienes podían llevar a cabo sus funciones después de un completo aprendizaje y difíciles exámenes, a través del *consolamentum* (bautismo del fuego espiritual): a éstos los simples fieles (credentes) obedecían con gran veneración; estos Perfectos ejercían, como predicadores itinerantes, el cuidado de las almas.

Diferentes corrientes del cristianismo cátero

Los cátaros pretendieron representar la mejor realización del ideal cristiano. Si bien es cierto que su influencia se dejó sentir en fieles de todo tipo, muchos de los cuales aspiraban simplemente a una religión mejor, y si con ello incidieron en ocasiones en otros movimientos, no es menos cierto que, desde el principio, el comportamiento de los cátaros se basó en un cierto convencimiento dogmático, que contrastaba con el cristianismo.

Tal dogma, analizándolo esquemáticamente, no presenta una complejidad particular, aunque represente un esfuerzo notable para conciliar el concepto de Infinito con el de Finito, con los que están relacionados el Bien y el Mal. El dogma cátero, en

(5) La mejor obra sobre el movimiento cátero corresponde a A. Borst, *Die Katharer*, Stuttgart, 1953.

efecto, tiene como postulado fundamental la existencia de estos dos “principios”, que instauran un dualismo divino: un dios del Bien y del Espíritu, un dios del Mal y de la Materia, puesto que ésta es por naturaleza malvada en cuanto es portadora del mal (del pecado) y, siendo perecedera y mortal, no puede ser obra del dios del Infinito. Pero, en la naturaleza, el hombre ha surgido como una criatura nacida de la acción de los dos principios: tiene un cuerpo malvado y perecedero que es materia salida del Mal, y un alma eterna creada por el dios bueno.

Algunos cátaros colocan en cierto modo los dos principios en un plano de igualdad: son los dualistas absolutos: otros, los moderados, consideran que el dios del Bien es superior al otro, lo que, recibido por cristianos con escasos conocimientos teológicos, puede aparecer como la contraposición clásica entre Dios y Satanás: por otra parte, es así cómo, muy a menudo, los predicadores cátaros presentan su doctrina. Del mismo modo, el destino de la humanidad y del hombre se realiza sin duda a través de la salvación eterna en el seno del dios bueno. Pero el recorrido para alcanzarla es diferente del propuesto por la tradición cristiana. El hombre, en efecto, se encuentra con el papel de ser la puesta en marcha del conflicto permanente entre los dos principios, en el que participa a través de una lucha contra sí mismo, que puede durar incluso más de una vida: hasta que no haya dominado y haya sido dueño de su propio cuerpo —hasta que no se haya purificado (*καθαρός* quiere decir puro) (6)— su alma no se librará de la carga de la materia y se encontrará de nuevo dentro del cuerpo de otra criatura. Sin embargo un día alcanzará la liberación y será testimonio de la victoria del Bien conquistando la salvación. Mientras tanto, si ha acabado por sucumbir al Mal, no será considerado el real responsable. Si el Infierno está en la tierra, todos los hombres van un día al Paraíso.

Se deriva de todo ello una moral con dos vertientes. Por un lado, la ética verdadera exige de quienes quieren llegar a ser perfectos la renuncia a todos los placeres del cuerpo, persiguiendo la castidad, la pobreza, la humildad. Por otro lado, para todos los que no logran alcanzar dichas metas las faltas más graves son admitidas sin ser consideradas errores o escándalos. Sólo en el umbral de la muerte se les pedirá el compromiso de alcanzar la perfección en caso de sobrevivir, reencarnándose como humano.

Por el contrario, se considera escandaloso perpetuar la obra del Mal a través de la procreación: el matrimonio es el instrumento demoníaco por excelencia; el suicidio es un acto razonable y virtuoso, propuesto como la máxima demostración de fe. En idéntica línea, no es preciso comer carne, puesto que es necesario evitar todo contacto con las criaturas del Mal más elaboradas, es decir los animales.

Los intentos de establecer la verdadera relación entre cristianismo y los antecedentes del catarismo han dado lugar a los siguientes puntos de vista. Para algunos, el catarismo es simplemente un nuevo resurgir y una prolongación del maniqueísmo. Para otros, la influencia principal derivaría de la gnosis, según la cual entre el Infinito divino y la materia hay una serie de cosas y de seres que denotan intimamente, en mayor o menor grado, la presencia de Dios, que son por consiguiente objetos com-

(6) En lugar del griego *καθαρός*, puro, la Iglesia católica hará derivar el término “cátaro” del latín tardío *cattus*, gato, una de las encarnaciones preferidas del diablo, ligando injustamente el Catarismo a Satanás (Pier Carpi, *Il diavolo*, Editoriale Albero, Milano, 1988, p. 52).

puestos de algún modo según combinaciones diversas y formadas de materia y de divino: una tesis que no contrasta con el maniqueísmo. Para un tercer grupo, el contraste entre el Bien y el Mal representa la formulación moral de la dialéctica entre el Ser y la Nada, en donde la Nada tiene un carácter propio e interviene en la naturaleza humana para anular al hombre en la muerte. Con independencia de la filosofía aceptada como elemento más sobresaliente del catarismo, la doctrina cristiana aparece siempre hasta cierto punto ajena. Los cátaros, sin embargo, exaltan la persona de Cristo, que aparece tras un larguísimo período de la historia en el que ha triunfado el Mal.

Jesús viene a traer el mensaje liberatorio que la Iglesia Católica, de origen satánico, ha traicionado. Cristo, sin embargo no ha podido ser real y plenamente hombre, de lo contrario él mismo habría sido en parte el Mal y no habría podido ser el dios del Bien. Su encarnación es por consiguiente una simple apariencia, como su muerte y su resurrección (7).

El nacionalismo como característica del catarismo en Francia

La histórica Cruzada de represión contra el catarismo en Francia patrocinada por Inocencio III tenía más de un objetivo, no sólo el de acabar con un movimiento que disentía de Roma mediante la extirpación del mismo. Junto a éste se intentaba desbaratar toda consolidación de un territorio, relativamente estable económica y socialmente, que contaba con una cultura cada vez más influyente fuera de sus propias fronteras y que no estaba dispuesto a seguir dócilmente las indicaciones de Roma contra sus propios intereses, es más en su seno se había fuertemente enraizado una doctrina que negaba su autoridad. El peligro era evidente y ante la posibilidad de creación de un potente rival que pusiera en discusión la hegemonía de la Iglesia, ésta respondió con el baño de sangre, mediante una operación militar que provocaría la intervención del rey de Aragón, Pedro II, contrario al catarismo, al darse perfecta cuenta de encontrarse frente a una acción de conquista.

Los anhelos autonomistas y nacionalistas del sur de Francia, profundo motivo del éxito del catarismo en esa zona, proclive a desvincularse de la presión económica ejercida por los señores laicos y eclesiásticos que encontraban en Roma su mayor apoyo, fueron suprimidos violentamente.

El tolosano Guillem Figueira, tras la masacre, lanzaba los siguientes versos contra Roma (8):

“Per colpa tua, Roma, tanta gente è morta,
perché tu tieni sempre la via storta.
In qual libro leggi che come cani
ti è lecito uccidere i cristiani?”

(7) Georges Livet & Roland Mousnier, *Storia d'Europa. 2 Il Medioevo*, Laterza (Biblioteca Universale Laterza, 36), Bari, 1982, p. 349.

(8) Ereddia, *op. cit.*, pp. 162-163.

Non mi stupisco, Roma, se il mondo è nell'errore,
perché tu proprio hai scatenato guerra e orrore.
Tu inganni, o Roma, con dolci frasi e belle,
ma la lana tosi alla misere pecorelle.

Roma, ai buoni e ai semplici rodi la carne e l'ossa,
e teco conduci i ciechi in una grande fossa.
Che i precetti di Dio tu rispetti è ognor più raro
e i peccati rimetti, o Roma, per denaro.

Dei delitti grande è su te il carico e il fardello:
sei lupo, Roma, sotto l'aspetto di un agnello.
Di vipere e serpenti hai cinto il capo amaro:
Satana di te, o Roma, è amico fido e caro.”

La Iglesia romana se había encontrado frente al dualismo cátaro desprevénida, tanto doctrinalmente como psicológicamente, ya que se trataba de actuar en un terreno diferente del conocido. Los movimientos pauperístico-evangélicos coetáneos del catarismo eran conocidos y con ellos operaba. Gioachino da Fiore, monje cisterciense y fundador de una nueva orden monástica, la florense, veía en la difusión del catarismo una señal del final de los tiempos, ya que la predicación cátera era la predicación misma del final de la historia del género humano; Bernardo de Claraval no encuentra una respuesta, sólo el rechazo en bloque, sin explicaciones convincentes, de la doctrina cátera. Tal ausencia de respuesta pudo muy bien facilitar una reacción de violencia como la llevada a cabo en 1208, bajo la forma de Cruzada, deseada por Inocencio III y apoyada por Felipe II Augusto de Francia (9).

Las tres concepciones de fondo acerca de la naturaleza del diablo

Los cátaros tomaron la figura del Diablo con extrema seriedad. Por una parte incidieron en la conciencia popular haciendo de Lucifer algo más concreto y real y por otra parte provocaron la reacción ortodoxa contra una creencia de tal peso.

La diferencia entre católicos y cátaros por lo que se refiere al problema del mal, centro del interés teológico de los cátaros, en realidad abarca un abanico más amplio de situaciones frente a la tradicional simplificación de posturas; los debates no se llevaron a cabo entre dos posiciones extremas, sino que tuvieron como objeto mover la verdad en busca de su asentamiento más idóneo dentro de un espectro de posiciones comprendidas entre dualismo y monismo.

El cristianismo ortodoxo es en sí mismo una religión casi dualista: obsérvese el papel que tradicionalmente ha asignado al Diablo, la tendencia a rechazar el mundo, su intento de exculpar a Dios de la responsabilidad del mal. Por otro lado incluso el catarismo absoluto era ambiguo cuando sostenía el triunfo final del principio del bien, mientras el catarismo moderado, con su idea de un Satanás subordinado a Dios, se

(9) Ovidio Capitani, *Storia dell'Italia medievale*, Laterza (Biblioteca Universale Laterza, 234), Roma-Bari, 1988, p. 465.

nismo ortodoxo.

De hecho la concepción cátera del Diablo pretendía garantizar la bondad de Dios limitando sus poderes, explicar la lucha entre el bien y el mal que observamos en la vida del mundo, dar una respuesta al conflicto entre ambos, cuya agitación sentimos dentro de nosotros. La religión cátera es la expresión de una tensión intensa y ardiente con la intención de trascender un mundo desesperadamente corrupto y degradado en aras de un mundo bello y perfecto situado en el más allá. El dualismo moderado no ofrecía argumentos en la discusión, puesto que, como el catolicismo, veía en el Diablo una criatura de Dios; sólo el dualismo absoluto se colocaba como real alternativa al catolicismo.

Los dualistas absolutos sostenían que el mal proviene de un principio malvado, un ser enteramente independiente del Dios bueno; ha de ser así, sostenían, porque si existiese un solo principio éste debería ser bueno y malo a la vez, y un solo principio no puede contener en sí los opuestos. Si el único principio es bueno, ¿de dónde viene el mal? Si es malo, ¿de dónde viene el bien? El dilema no se puede resolver, pensaban, si no se suponen dos principios. Estos rechazaban la posición moderada, argumentando que si el Diablo fuese una criatura de Dios no estaría en condiciones de hacer nada contra la voluntad divina y Dios, por otra parte, sería responsable del mal. ¿Cómo podría un Dios perfecto y omnipotente construir un mundo tal que tuviese que lamentarse de todo lo que en él acontece? Sólo cuatro soluciones son posibles: el ateísmo; el dualismo absoluto; la coincidencia de los opuestos, que es la posición de los místicos; y el mal como no ser, es decir la posición de los escolásticos.

La línea fronteriza entre la doctrina cátera moderada y la radical no siempre era nítida. Existían tres concepciones de fondo sobre la naturaleza del Diablo. La primera lo veía como absolutamente independiente de Dios: tal posición era tan abstracta que a menudo era modificada cuando no sustituida por una de las otras dos. La segunda consideraba a Lucifer como hijo de Dios y hermano de Cristo; para apoyar tal posición los cáteras utilizaban en ocasiones la parábola del hijo pródigo, en la que Cristo resulta ser el hijo fiel que permanece en casa y Satanás el pródigo y pecador.

Según la tercera concepción Lucifer es el hijo no del Dios bueno sino del principio malvado; dicho principio del mal se encuentra lejano y escondido como el Señor bueno y misterioso, mientras Satanás/Lucifer es real y concreto; con sus artimañas Lucifer consigue ser nombrado por Dios su administrador en el cielo; fue Lucifer quien sedujo a los ángeles (en otra versión fue él quien los creó). Sin embargo toda esta construcción —Lucifer hijo del principio maligno y no principio él mismo del mal— no tiene en sí mismo sentido: Lucifer/Satanás no es el verdadero Diablo y sus acciones no explican en modo alguno el origen del mal.

Sea cual fuere el origen del Diablo, todas las corrientes cáteras creían que él es el príncipe de este mundo material, su creador, su dominador; todos estaban también de acuerdo en sostener que el verdadero Dios ha creado sólo el espíritu. Los dualistas absolutos decían que el Diablo ha creado el mundo material al mismo tiempo en que Dios ha creado el espiritual, o bien antes; los dualistas moderados creían que Dios creó en primer lugar el universo espiritual y después el Diablo imitó rudimentariamente tal mundo cogiendo la materia informe y modelándola en las criaturas; pero no pudiendo

dar vida a éstas, subió al cielo en donde sedujo a los ángeles, que aprisionó en la materia inanimada para obtener en la tierra una población de esclavos.

Los cuerpos humanos son una manifestación de la materia, creados por el Diablo con la finalidad de encarcelar en ellos a los espíritus capturados: los ángeles caídos o, según otras versiones, las almas descendientes de los ángeles caídos. El sexo es una invención diabólica para generar nuevos cuerpos y obtener nuevas prisiones para las almas. El cuerpo humano es una vulgar indignidad que nos es ofrecida por Satanás.

El Dios descrito en el Viejo Testamento no es el verdadero Dios bueno, sino que es el Diablo en persona; todo lo que en el Pentateuco se atribuye a Dios se refiere en realidad al Diablo. Los cátaros llegaban a tal deducción observando varios contrastes y contradicciones: el Dios del amor del Nuevo Testamento contradice al Dios vindicativo del Viejo; éste es mutable, es cruel, planta un árbol para tentar a Adán y Eva, se lamenta de haber creado a la humanidad...; pero sobre todo se le denomina creador del mundo material que es, notoriamente, completamente malo.

Puesto que el cuerpo es malo, Cristo no podía tener un cuerpo material ni podía morir en la cruz por nosotros; su acción salvadora consistió por el contrario en informarnos de nuestra condición de prisioneros de la carne: si nos dejamos iluminar por su sabiduría, podremos en el momento de la muerte abandonar el cuerpo y correr hacia el mundo espiritual de Dios. Las almas que no acogen tal luz están condenadas a reencarnarse más veces hasta que no haya entrado en ellas.

Frente a tales concepciones la Iglesia católica dedicó el primer canon del IV Concilio Lateranense de 1215 a la definición de su postura frente al dualismo. Los padres conciliares afirmaron que el verdadero Dios bueno creó todas las cosas de la nada; el Diablo y los demás demonios fueron creados buenos en su naturaleza y llegaron a ser malos por una elección de su libre arbitrio; la raza humana pecó al ceder a la tentación del diablo; en el momento de la resurrección final, al fin del mundo, todos los hombres recibirán la justa recompensa: los malos sufrirán el tormento perpetuo con el Diablo, los buenos disfrutarán de la eternidad con Cristo.

Por su parte los autores escolásticos establecieron seis puntos de doctrina justificativa de que el mal es no-ser y de que dos principios eternos opuestos entre sí son imposibles según la lógica (10).

(10) Jeffrey Burton Russell, *Il diavolo nel medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1987, pp. 134-137.



VER OTROS MUNDOS: DE MARCO POLO A BENZONI

MANUEL CARRERA DIAZ

Universidad de Sevilla

Yo les voy a hablar ahora de dos personajes que tienen entre sí grandes semejanzas y no menores diferencias. Por una parte los dos son italianos, los dos viajeros y los dos realizaron, cada uno en su momento, grandes viajes, tanto, que han quedado consignados en la historia, incluida, al menos en el primero de ellos, la literaria. Por otra parte, y refiriéndome a las diferencias, hay que decir que ambos viajaron en momentos muy distintos —uno en el siglo XIII y otro en el XVI—, a continentes diversos —el primero a Asia y el segundo a América—, y lo hicieron con talante muy diferente, dejando para el recuerdo obras muy distintas. A estas, y a sus concretas características, es a lo que yo me quiero referir en los minutos que tengo a disposición.

Pero antes es necesario conocer, aunque sea sumariamente, a los dos personajes. Poco diré del primero, pues es sobradamente conocido desde el momento en que no hay historia literaria que omita tratar, aunque sea sumariamente, sobre él, y que ha sido incluso popular a través de otros medios distintos de los escritos. Me refiero a Marco Polo, el gran viajero veneciano que en 1271 emprendió el gran periplo hacia la corte de Kublai Kan, donde permaneció hasta 1292, con llegada definitiva a Venecia tres años más tarde, y que poco después, en las cárceles de Génova, dictó a su compañero Rustichello la memorable relación contenida en su archifamoso *Millón*.

Al segundo de estos personajes debo hacer una referencia más detallada, puesto que su biografía, su obra e incluso su existencia no son de dominio tan general. Me refiero al milanés Girolamo Benzoni, del que en realidad, y por mucho que se exprese la documentación de su tiempo, no se puede decir, biográficamente hablando, gran cosa. Se le conoce por haber legado a la posteridad un librito con el ampuloso título de *Historia del Nuevo Mundo* (1), en el que relata su viaje a América y su estancia en

(1) *La Historia del Mondo Nuovo* di M. Girolamo Benzoni Milanese. La qual tratta dell'isole, & mari nuovamente ritrovati, & dellenuove città da lui proprio vedute, per acqua / terra in quattordeci anni. In Venetia, appresso Francesco Rampazetto, ad instantia di Gabriel Benzoni, 1565.

este continente entre 1541 y 1555. Se trata de una obrita que tuvo gran difusión incluso —o mejor dicho, sobre todo— fuera de Italia, ya desde su publicación en 1565 y hasta el siglo XVIII e incluso XIX, siendo objeto de más de una treintena de traducciones y ediciones al latín y a las principales lenguas europeas (alemán, francés, neerlandés e inglés), excluida la española, a la que no se vertió hasta 1967, por tratarse de una visión demasiado agria y acibarada de la obra de España en América; traducción esta, por otra parte, realizada y publicada en Venezuela, que dentro de unos meses será seguida por otra publicada ya en España. Los escasos datos que se poseen sobre Benzoni han sido recabados de esa obra, que es a su vez la única que se le atribuye, y que no resulta, por otra parte, demasiado explícita en esta cuestión. El autor afirma en ella que es milanés, y que cuando inició su viaje a América, en 1541, tenía veintidós años, de donde se deduce que habría nacido en 1519. Se ignora la fecha de su muerte; algunos la sitúan después de 1572, años en que se publicó en Italia la segunda edición de su obra, suponiendo que ello debió de ocurrir en vida del autor; otros, por el contrario, argumentan que precisamente la presencia de ciertas vistosas erratas existentes en él constituyen demostración suficiente de que no pudo cuidar y seguir de cerca la reedición por haber fallecido con anterioridad a la misma.

Las breves reconstrucciones bibliográficas intentadas hasta el momento se basan en meras suposiciones operadas sobre una base documental prácticamente inexistente, o bien a conjeturas elaboradas a partir de los escasos datos que sobre sí mismo ofrece en su obra. Por la identidad de apellidos, sostienen algunos que perteneció a la noble familia milanese de los Benzoni, pero no se ha hallado ningún documento que pruebe que tal identidad nominal haya implicado asimismo parentesco. Como más probable ven otros autores que perteneciese a otra familia del mismo nombre y lugar, aunque de menos rancio abolengo, dedicada al artesanado o al comercio. Su nombre no figura en los Catálogos de pasajeros a Indias hasta ahora publicados. Se ha citado un solo documento, mencionado por el polígrafo chileno José Toribio Medina, en el que se haga referencia a él; se trata de una cédula en la que se le define como “platero natural de Milán y vecino de Honduras”, y se señala que en 1555 fue reconciliado como hereje luterano por el Arzobispo de Méjico en su carácter de inquisidor ordinario. Pero nada de esto aparece reflejado en el relato de Benzoni, quien de esa fecha se limita a señalar que fue aquella en la que tomó la decisión de regresar a su tierra natal. Con tan escasos datos y evidencias documentales, y dado el sesgo, al que luego me referiré, claramente predeterminado de su relato, no es de extrañar que ya tempranamente surgieran dudas sobre la veridicidad del carácter testimonial del relato, e incluso sobre la propia existencia del autor.

Estos son nuestros dos personajes. No voy a entrar ahora aquí en los juicios polémicos que se han dado sobre cada uno de ellos: es decir, si Marco Polo fue tan fantástico como sostenían sus contemporáneos, hasta el punto de propinarle el apelativo, que luego se extendió a su obra, de *Millón*, por “estar siempre hablando de la grandeza de los dominios del Kublai Kan, de los millones de renta, de los millones de juncos, de los millones de jinetes” (2). Consideraciones de este tipo ya indignaron en su tiempo a “messer Marco”, como lo denomina Ramusio, e incluso lo persiguieron

(2) Eileen Power, *Gente medieval*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 105.

nasta en su lecho de muerte, si es cierto lo que refiere el dominico Jacopo de Acqui, quien cuenta que “le fue pedido por sus amigos, en su lecho de muerte, que corrigiera el libro eliminando todo lo que fuese más allá de los hechos, a lo cual su respuesta fue que no había contado ni la mitad de lo que en realidad había visto” (3). Y como personaje famoso que fue, incluso más allá de su muerte: precisamente unos de los protagonistas del relato de Benzoni, el bachiller Martín Fernández de Enciso, que tuvo una controvertida actuación en la desafortunada expedición de Alonso de Ojeda a la actual región colombiana del golfo de Urabá, se permitió escribir, en su no muy brillante *Suma de geographía* (1519), y en malévola referencia a Marco Polo, que “Desd’el Ganges a la parte del Oriente, que es la postrera India, a que llaman Catayo e a do fueron las tierras del Preste Juan e la de Got y Magot no ay escriptura auténtica más que la del rey Sodiano, porque, si algunos mercaderes han passado allá, han visto poco y aquello escribenlo dudoso e poco sin orden, e assí en todo de poca fe” (4).

Ni voy a entrar tampoco, por el otro lado, a considerar si el libro de Benzoni, como quiso André Thevet, fue un puro montaje escrito y urdido por los enemigos de España para producir su descrédito ante la opinión europea, es decir, si su autor es un pseudo viajero que tal vez nunca existió y cuya relación fue pura y llanamente inventada por los calvinistas ginebrinos y holandeses con la intención de poner su grano de arena para que se desviasen hacia sus bolsillos los tesoros que seguían entrando Guadalquivir arriba.

Lo que pretendo, simplemente, es poner sobre el mismo atril los dos libros y ver cómo cada uno de los dos autores ha abierto los ojos ante el asombroso mundo que se les presentaba. Es cierto que se trata del producto de autores de muy distintas épocas, y que se refieren a dos territorios no comparables, pero no lo es menos, que ambos, en el momento de partir, se enfrentaban a posiciones vitales semejantes ante la inmensidad de lo semidesconocido, a experiencias tan distintas a las que estaban acostumbradas, y tan dilatadas en el tiempo como para merecer ponerlas por escrito.

Lo primero que nos llama la atención es la distinta forma del relato. El *Libro de Marco Polo* es una pormenorizada relación casi cartográfica de los territorios asiáticos visitados, y de hecho constituyó una fuente en la que bebieron no pocos cosmógrafos posteriores, en cuyos mapas se lee a menudo la referencia explícita al propio nombre de Marco Polo, hasta el punto de que se le ha considerado una “víctima de la cartografía” (5), deplorando su “triste sino de acabar trasvasado a las cartas geográficas” (6). Pero es que el veneciano da pie para ello, porque, aparte de haber sido durante mucho tiempo la única fuente fiable sobre la constitución de aquellos parajes orientales, da la impresión de que, mientras le dictaba a Rustichello, iba recorriendo mentalmente un pormenorizado mapa que llevaba en el recuerdo o en sus apuntes. No de otra manera se explican los colofones de cada capítulo, que son de este tenor:

(3) En su *Imago Mundi*. Cito por Power, *op. cit.*, p. 109.

(4) Cito por Juan Gil, “Libros, descubridores y sabios en la Sevilla del quinientos”, introducción a *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón. El libro de Marco Polo de Rodrigo de Santaella*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. xlviii-xlix.

(5) Juan Gil, *op. cit.*, p. lxvi.

(6) *Ibid.*, p. lxiii.

“Or lasciamo queste parti e andiamo verso tramontana” (7); “Or lasciamo questo reame, e conteremo di una diversa gente ch’è lungi da questa provincia dieci giornate” (8); “Or ci partiamo di qui e andiamo inanzi; perciò che ci converrebbe entrare in India, e noi non vogliamo entrare; perché a ritornare della nostra via conteremo tutte le cose d’India, per ordine. E perciò ritorneremo a nostre provincie verso Baudascia ovvero Balauscian, percioché d’altra parte non potremo passare” (9), frases estas últimas que son todo un programa de relación cartográfico-textual. Hasta tal punto pretende Polo cumplir su ordenado programa expositivo, que hace incluso referencia a aquellas regiones de las que no tiene casi nada que decir, como es el caso de la provincia de Carcam (Yarkand), de la que señala: “Carcam è una provincia che dura sei giornate; e adorano Malcometto, e sonvi cristiani nestorini; e hanno grande abbondanza d’ogni cosa. Quivi non v’ha altro da ricordare. Or lasciamo qui, e diremo di Cotam” (10). Polo da constantes mediciones de la extensión del territorio medidas en jornadas de camino, (“Cotam... dura otto giornate”) y ofrece muy a menudo la orientación (“Cotam è una provincia tra levante e greco”). El lector, pues, tiene la impresión de ser llevado en perpetuo movimiento sobre un mapa, movimiento que se detiene temporalmente cuando se narra una anécdota referida a las gentes de los lugares por los que pasa, o incluso una leyenda con todas las características del relato mágico, como es el caso de la del Viejo de la Montaña.

Por su parte, el libro de Benzoni se presenta como un relato de viajes sobre el que se insertan los fragmentos de crónica que deben configurar esa historia que da título al libro. Hay, pues, dos planos claramente diferenciados: uno, el viaje, que funciona como marco; otro, la crónica histórica, que constituye el contenido esencial y claramente privilegiado de la obra. En el fondo, el procedimiento recuerda al puesto en práctica en tantas ocasiones, en el sector estrictamente literario, por los autores de libros de cuentos o relatos cortos que, para garantizar la unidad formal del conjunto y disponer al mismo tiempo de una plataforma ideológica, adoptan el uso de un marco contenedor de las distintas unidades narrativas. A estas dos razones justificativas, que valen también para la obra de Benzoni, se añade aquí una tercera, dada la índole del relato: el marco funciona al mismo tiempo como elemento autenticador, como signo de veracidad y testimonio. En el marco se describe el viaje del autor desde Milán hasta América, su estancia en la zona del Caribe y el Perú durante casi quince años y su posterior regreso a Italia.

Ahí, en la ausencia o presencia de ese marco es donde radica la primera importante diferencia entre los dos relatos viajeros. En el *Libro de Marco Polo*, y guiándose el autor por su deseo de objetividad, faltan prácticamente las referencias personales, el marco autobiográfico que hoy nos parece indispensable, “se non altro per l’opportunità di disporre le prospettive secondo un punto di vista centrale” (11); hay en él a

(7) *Il libro di Marco Polo detto Milione*, ed. de Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1982, p. 30.

(8) *Ibid.*, p. 38.

(9) *Ibid.*, p. 39.

(10) *Ibid.*, p. 42.

(11) Sergio Solmi, “Introduzione” a *Il Libro di Marco Polo detto Milione*, op. cit., p. VIII.

este respecto, en realidad, sólo una mínima e inevitable introducción, y alguna que otra perdida referencia. Hoy se nos antoja que ese tono impersonal no sirve, en realidad, más que para privarnos de una parte sustancial de la información que de un relato narrado más de cerca y “en caliente” hubiera podido extraerse. No sabemos, por ejemplo, como vivió Marco Polo en China, qué aventuras cotidianas y personales hubo de afrontar, cuáles eran sus reacciones personales frente a aspectos tan elementales como la comida indígena, etc. Falta, pues, el nivel que podría considerarse anecdótico y que es sin embargo una fuente inagotable de datos caracterizadores de un estilo de vida, de un ambiente y, en definitiva, de una historia. A pesar de su riqueza y de su fantasía, la lectura del *Libro de Marco Polo* frustra algunas de las expectativas del lector actual: lo hace en el aspecto indicado, y lo hace también al omitir cualquier referencia a diversas costumbres características de los chinos, tales como vendar los pies de las mujeres y pescar con cuervos marinos (usos que sí serán descritos más tarde por Oderico de Pordenone); es curioso, asimismo, que no mencione nunca la costumbre de beber té, y que no diga ni una sola palabra sobre la Gran Muralla.

Benzoni, por el contrario, aparece presente en el relato, y precisamente en ese marco —o “cornice”, según el difundido término italiano— de que he hablado. Lo que ocurre es que lo hace de una manera tan caótica y desordenada, que resulta incluso difícil reconstruir el esquema general de su viaje, y sobre todo la cronología del mismo, que es imprecisa y errática: es capaz, por ejemplo, de recordar que pasó cuarenta y cuatro días en Cartagena de Indias esperando la llegada de una nao, pero no se preocupa de especificar si llegó a América en 1541 o 1542, por no hablar de la datación de los viajes menores. Nos cuenta que vivió casi quince años en América, pero es muy poco explícito sobre lo que hizo allí en esos tres lustros. Aparte de las dos ocasiones en que se nos presenta como soldado expedicionario en cortas incursiones de conquista, nada más sabemos al respecto. Sus andanzas por Panamá, Ecuador, Guatemala, Nicaragua y Santo Domingo parecen presentadas, por la falta de referencias personales, más como el apresurado relato de un turista que como la crónica de alguien que, de haber recorrido realmente ese itinerario, hubo de sufrir en su persona más de un avatar digno de ser relatado. Nada menos que cuatro años de estancia en Nicaragua se despachan con la simple indicación de que allí sufrió “una larga y grave enfermedad”, hecho ante el cual el lector no puede dejar de preguntarse, entre otras cosas, qué enfermedad pudo ser aquella, si duró los cuatro años completos, y cómo, dónde y de qué vivió el protagonista durante tan largo período. En otras palabras, si Benzoni dice algo de sí mismo, oculta mucho más. Pero, eso sí, su voz está presente en el relato para censurar las costumbres de los indios o lanzar pullas que pretenden ser sarcásticas y terminan siendo ingenuas contra los españoles culpables de tantos males en América.

En definitiva, nuestra curiosidad no queda satisfecha en el caso de Marco Polo porque éste se autoelimina del relato, y no lo queda en el caso de Benzoni porque ése aparece en él sólo como quiere y cuando quiere. ¿Hay alguna explicación para estas dos diferentes actitudes que, curiosamente, terminan llevando a parecido resultado? La hay, a mi entender. Marco Polo se esconde porque, en una actitud muy medieval, quiere apartar de su relato lo subjetivo e individual: su autoanulación responde, en la búsqueda de verosimilitud y objetividad. En el caso de Benzoni, no parece

atrevido concluir que su libro no nació de un ansia de desahogo personal, de una tentación biografista o del sutil pero omnipresente espíritu de protagonismo informativo propio de quien ha vivido una gran aventura personal, condición esta última que sí parece evidente en el caso de Marco Polo. Benzoni quiere vengarse de los españoles por haberse visto obligado a regresar pobre a Italia, después de quince años de difícil vagabundeo, y lo hace contando el descubrimiento y conquista de América a su manera, procurando que su presencia en el relato sirva para presentar su contenido como fruto de lo constatado por un testigo presencial.

La mirada de ambos ante lo que se pretende delante de sus ojos es totalmente diferente, porque diferente es la geografía, las condiciones históricas y, sobre todo, las circunstancias personales y su relación con lo narrado. Marco Polo observa con la mirada asombrada y ávida del viajero, y anota con el realismo del comerciante, los datos de un mundo sorprendente por su desmesura, llamativo por su novedad y apetecible por su riqueza. Benzoni, más que hacer un viaje, lo sufre, y desahoga su resentimiento de aventurero fracasado intentando presentarse, pese a su evidente incultura, como el europeo superior a los indígenas y el moralista censor del pésimo comportamiento de los conquistadores. Si Marco Polo se asombra ante la inmensidad de las estepas asiáticas, ante la hormigueante población y la multitud de los ejércitos asiáticos, ante los inmensos ríos y las pagodas de oro de Birmania, si casi siente tintinear en su bolsillo los “venecianos” de oro que podrían obtener con las mercaderías que halla por todas partes, Benzoni no ve en América sino mares tempestuosos, territorios agrestes, espesísimas selvas, sórdidos poblados con chozas de caña, irritándose con Cieza de León porque éste osa comparar el tráfico marítimo de Panamá con el de Venecia, cuando, según él, todas las ciudades de América fundadas por los españoles, puestas juntas, no llegan ni siquiera a las dimensiones del barrio de Porta Comasina en Milán.

Estas actitudes comportan, evidentemente, diferencias en la narración. La de Marco Polo es casi una descripción hecha a vista de pájaro. La de Benzoni pretende ser más inmediata, con el pie puesto en tierra. La reseña del territorio, es, en ambos casos, muy sumaria. Si Marco Polo parece un auténtico tragamillas, Benzoni no le va a la zaga, teniendo en cuenta sobre todo que su espacio descrito es territorialmente mucho menos extenso; sólo un ejemplo: el territorio de Yucatán se despacha en su relato diciendo, simplemente, que “es muy pedregoso”. Marco Polo, como indicaba antes, presenta la ventaja añadida de guardar orden en la narración, lo que no es el caso de Benzoni, que además de describir quiere dar una historia de la conquista y aprovecha por tanto cualquier ocasión para introducir datos históricos claramente copiados de cronistas como López de Gómara, Fernández de Oviedo, Pedro Mártir o Cieza de León. De pasada, aquí radica otra notable diferencia: si el relato de Marco Polo se presenta como una crónica directa, el libro de Benzoni es fruto de un plagio descarado.

Por lo que respecta a la referencia a las circunstancias climáticas, tan socorridas y siempre presentes en los relatos a tierras extrañas, sorprende la escasa importancia que, en comparación concretamente con Benzoni, les atribuye Marco Polo, quien pocas veces se refiere a ellas, y siempre en circunstancias muy extremas. Creo que se pueden contar con los dedos de la mano: al hablar de la India dice que “V’ha sì gran caldo ch’è maraviglia; e vanno ignudi; e non vi piove se ño tre mesi dell’anno, giugno,

luglio e agosto; e, se non fosse questa acqua che rinfresca l'àiere, e'vi sarebbe tanto caldo che niuno vi camperebbe" (12). Exagera evidentemente cuando al hablar de Quilón, en la costa de Malabar, sostiene que "Qui hae sí grande caldo che a pena vi si puote sofferire, che, se togliessi uno uovo e mettessolo in alcuno fiume, non andresti quasi niente che sarebbe cotto" (13), y tiene uno de sus raros destellos de humorismo cuando señala que en "tutta la provincia di Mabar [la costa de Coromandel en la India] non fa loro bisogno sarto, peroché vanno tutti ignudi d'ogni tempo; peroch'egli hanno d'ogni tempo il tempo temperato, cioè né freddo né caldo" (14). Benzoni, que tras la travesía del Atlántico ha pasado de un hemisferio a otro, tiene en el clima un argumento preferido, refiriéndose a las grandes borrascas caribeñas y atlánticas, a los terroríficos huracanes, a la sorprendente inversión de las estaciones en relación con Europa, a las tempestades de las costas de Ecuador y Perú y a los fríos andinos. Ciertamente que no hay comparación entre la endeblez de los datos benzonianos y el detalle de las grandes crónicas americanas, pero la diferencia existe con relación a Marco Polo.

Diferencias hay también por lo que se refiere a la flora y la fauna. Marco Polo es, en el fondo, un comerciante, y apenas tiene ojos para una mercancía tan perecedera como son las flores, los frutos y las plantas. A él lo que le interesan son las mercaderías, las joyas, los diamantes o las sedas. En todo caso, a él las plantas le interesan ya metidas en frasco o ensacadas, es decir, convertidas en especias, esa casi incomprensible pasión medieval. Aun señalando en ocasiones que en tal o cual región hay frutos muy diferentes de los europeos, no se toma la molestia de describirlos. Benzoni, ante la exuberante flora centroamericana, no puede hacer otro tanto, aunque sólo sea por no alejarse de la tradición que había inaugurado Fernández de Oviedo, si bien no llega a ofrecer grandes novedades al respecto. La primera planta a que se refiere es a la del tabaco, dando de él una descripción y atribuyéndole unos efectos claramente narcóticos que no se corresponden con las nociones que sobre ella hoy tenemos. Le interesa también el cacao, a propósito del cual, tras constatar su importancia comercial, se ocupa de apagar el posible interés del lector señalando que es más bien "una bebida de cerdos". Aparte de esto, presta atención al maíz y a algunos tipos de frutas en aquel entonces obligadamente exóticas para un europeo (guayabas, aguacates, mameyes, etc.), demostrando claras preferencias por los plátanos y las piñas.

En la descripción de la fauna se deja sentir con claridad la distancia de siglos que media entre ambos autores. Marco Polo enumera las especies de animales que encuentra en su viaje, pero no las describe, y cuando lo hace, parece que se refiere a seres de fábula. He encontrado al respecto sólo cuatro excepciones, es decir, las descripciones relativamente pormenorizadas de cuatro animales. En primer lugar, la *gran serpiente* de Carayam, de la que dice: "E in questa provincia nasce lo gran colubre e 'l gran serpente, che sono sí smisurati, ch'ogni uomo se ne dovrebbe maravigliare. Egli sono molto orribile cosa a vedere: e sappiate ch'egli ve n'hà per vero di quelli che sono lunghi dieci gran passi, e sono grossi dieci palmi; e questi sono li maggiori. Egli hanno

(12) *Il Libro di Marco Polo detto Milione*, op. cit., p. 180.

(13) *Ibid.*, p. 192.

(14) *Ibid.*, p. 176.

due cambe dinanzi presso al capo, e gli loro piedi sono d'una unghia fatta come di lione; e il celfo è molto grande, e lo viso è maggiore ch'un gran pane; la bocca è tale, che bene inghiottirebbe un uomo al tratto; egli hae denti grandissimi, ed è sí smisuratamente grande e fiero, che non è uomo né bestia che nollo dotti e non abbia paura; e ancora ve n'ha di minori d'otto passi o di sei" (15). El animal es, como casi no puede adivinarse, un cocodrilo. Encontramos luego a los *unicornios*, los cuales "nel mezzo della fronte hanno un corno nero e grosso: e dicovi che non fanno male con quel corno, ma co' la lingua, ché l'hanno ispinosa tutta quanta si spine molto grandi. Lo capo hanno come di cinghiaro, la testa porta tuttavia inchinata verso la terra; ed istà molto volentieri tra le buoi [versión correcta: tra la melma e il fango]: ella è molto laida bestia a vedere", descripción ésta bajo la que es más fácil adivinar la figura del rinoceronte. Hallamos luego la descripción de unos supuestos hombrecillos "ch'hanno la coda lunga piú d'un palmo (...) e dimorano nelle montagne di lungi dalla città. Le code sono grosse come di cane", y que no son tales, sino simples orangutanes. Y, finalmente, la descripción de la jirafa, que ahorraré aquí por no alargar esta relación.

Benzoni es más prolijo en este sector. Desfilan por sus páginas las niguas, las tortugas, las iguanas, los pumas y jaguares, los tapires, los vampiros, los manatíes, los pavos, las llamas del Perú, etc. Se trata de descripciones bastante sumarias, en poco comparables a las de un Fernández de Oviedo. En Benzoni, de todas maneras, hay ya una visión más moderna y empirista del mundo animal si la comparamos con Marco Polo, que, como hemos podido ver, ofrece todavía descripciones fabulosas y casi mágicas de ciertos animales.

Pero en un territorio no sólo hay un suelo, unas plantas y unos animales, sino frecuentemente, unos hombres. En la descripción etnológica entran, como era de esperarse, ambos autores. El canon descriptivo de Marco Polo suele centrarse sobre el aspecto físico de los nativos, la religión, el tipo de alimentación, la organización familiar y social y sus recursos materiales. Por cierto que el viajero veneciano, según se desprende de su relato, miraba, antes que a nadie, a las damas, puesto que nunca deja de señalar que las mujeres de tal o cual región son especialmente hermosas, declarándose rendido admirador de las de la región de Damagán, en el nordeste de Persia. Se molestaba también en contar, quizás con mal disimulada envidia, el número de mujeres que componen los harenes de los reyes que gobiernan las distintas regiones, y no deja de llamar la atención sobre algunas extrañas costumbres que observa. Se escandaliza, por ejemplo, como le ocurriría a cualquiera, de que en la región de Kien-Chang, cuando llega un forastero a un poblado, los maridos le cedan a sus mujeres e hijas y se ausenten de la casa familiar mientras aquél desea permanecer en ella y con ellas (la cosa, por cierto, también le llamó la atención a don Hernando Colón, quien leyó atentamente el ejemplar del libro de Marco Polo que había pertenecido a su padre y aún conservado en Biblioteca Colombina, y, al llegar a este pasaje, anotó al margen: "manera admirable de hospedar a los extranjeros" (16)). Le llama la atención el que en la región de Yun Chang exista la costumbre de que, cuando una mujer da a luz un hijo, se levante inmediatamente para dejar su lugar en el lecho al marido, quien permanecerá en durante cuarenta días lavando y cuidando al niño y recibiendo las visitas de parient

(15) *Il libro...*, op. cit., p. 123.

(16) *Il libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón*, op. cit., p. 47.

y amigos, uso que los nativos explicaban diciendo que bastante trabajo había tenido hasta el parto la mujer, y que hora era que desde ese momento le tocara hacer algo al marido. Estos curiosos y sabrosos detalles suelen faltar en Benzoni, quien da muestras de unas tendencias etnológicas mucho más severas y puritanas, ocupándose con más amplitud que el veneciano en describir la vestimenta, la medicina, el armamento y la religión de los indígenas, así como en hacer referencia a ciertos usos que son moneda común entre los cronistas de la época: el uso de hamacas, los efectos del curare, la utilización de piraguas, la elaboración de la chicha, el desprecio de los indios hacia el valor no exclusivamente ornamental de las joyas, etc... En Benzoni, por otra parte, se dedica amplio espacio a comentar el proceso de evangelización de los indios y su actitud ante los conquistadores, temas estos que obviamente no pueden tener paralelo en el libro de Marco Polo. Ambos viajeros coinciden en sus muestras de horror ante el canibalismo que se practicaba tanto en Asia como en América, y, como buenos europeos, no dudan en calificar de pusilánimes y cobardes a los pueblos que no demuestran simpatía por la guerra.

En ambos libros hay, además, una parte de historia. En Marco Polo, referencias puntuales a los hechos históricos de algún pueblo, dinastía o rey al que en ese momento se hace referencia, contada siempre con el distanciamiento y la amabilidad de quien ya la ve convertida en leyenda. En Benzoni, que se siente implicado en los hechos históricos que narra, la agria y manipulada versión de la conquista de América por parte en España, en la que no se ve sino sangre, muerte y destrucción. Y es que, como decía al principio, Marco Polo hizo un viaje, mientras que Benzoni lo sufrió. Yo aquí no quiero sacar moralejas, pero me parece que es más cómodo, e incluso más ético, lo primero.



TROVADORES ITALIANOS DEL DUECENTO EN *LES VIES DES PLUS CÉLÈBRES ET ANCIENS POÈTES PROVENÇAUX* DE JEAN DE NOSTREDAME

JUANA CASTAÑO RUIZ

Universidad de Murcia

Las relaciones de amistad italo-provenzales son particularmente intensas durante los siglos XII y XIII, época de mayor florecimiento de la lírica provenzal. Al igual que ocurrió en el norte de España, la lengua provenzal se impuso en Italia entre los imitadores de los trovadores provenzales, quienes la utilizaron en la mayoría de sus composiciones. Antonio Viscardi señala una particularidad italiana en esta imitación: “Ma è fatto particolarmente italiano questo del poetare d’arte non solo secondo i modi e l’esempio, ma nella lingua stessa dei trovatori (i francesi del nord riproducono i moduli trobadorici, ma usando la loro propria lingua; e così i minnesinger mediotedeschi; in provenzal poetano i catalani: ma si sa che catalano e provenzal son, quasi, un’unica lingua): pienamente conquistata e usata con sicurezza, in generale grande e in generale con grande purezza” (1).

Surge entonces en Italia el período de mayor esplendor de los trovadores italianos entre los cuales destacan Lanfranc Cigala, Perseval Doria, Sordel, Bertolomé Zorzi, Luca Grimaldi o Bonifaci Calvo.

Durante el siglo XVI existió en Italia un vivo interés por toda la literatura trovadoresca de dentro y fuera de sus fronteras y mientras los manuscritos provenzales eran menospreciados en Francia, los mismos suscitaban continuos estudios por parte de eruditos italianos. Es precisamente este interés por lo provenzal en Italia lo que decide a Jean de Nostredame a escribir su obra *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, publicada en Lyon en 1575. Nostredame o Nostradamus, hermano del famoso autor de las *Centurias* y nacido en Provenza hacia 1507, fue abogado en el Parlamento de Aix-en-Provence. Conoció muy bien las obras que se hicieron en su tiempo sobre la lengua provenzal en Italia, así como los comentarios acerca de las obras de Dante y Petrarca.

Nostredame tuvo a su disposición materiales más que suficientes para hacer una obra seria, especialmente tres cancioneros de los cuales uno de ellos presenta-

(1) A. Viscardi, *Letterature...*, p. 24.

ba numerosas biografías. Sin embargo, según Alfred Jeanroy, hizo más caso a sus propias invenciones que a la realidad, movido esencialmente por dos preocupaciones: realzar la gloria de su patria chica y alabar la vanidad de sus amigos o protectores. Con respecto a la primera de estas intenciones añade Jeanroy: “La première (...) le détermine, par exemple, à dérober les plus illustres troubadours aux autres provinces pour en faire des fils de la Provence. C’est ainsi que, selon lui, la patrie de Jaufré Rudel n’est point Blaye, mais Blieux (Alpes-Maritimes), celle d’Arnaut de Maureuil, non le village de ce nom (Dordogne), mais Meyreuil (près Aix), celle de Gui d’Ussel, Uzès; ainsi qu’il transforme Guilhem Montanhagol en ‘Guillaume d’Agoult’ ” (2).

La obra de Nostredame fue seguida y aceptada por muchos estudiosos, pero también ha sido tachada en muchas ocasiones, entre otros por Martín de Riquer, Boutière o el mismo Jeanroy, de contener muchos datos falseados.

Teniendo en cuenta la edición de las *Vidas* que hiciera Boutière en 1973 y apoyándonos en *Los trovadores* de Martín de Riquer realizaremos un estudio acerca de los trovadores italianos que aparecen en la obra que nos ocupa con el fin de conocer cuál es la información que nos ofrece su autor y comprobar hasta qué punto se aleja de esos datos, en principio objetivos y fiables, que nos proporcionan las *Vidas*. Hacemos esta observación porque también han sido numerosos los autores que han atribuido falsedades a esas biografías de los trovadores, aunque Boutière disculpa esas veleidades de los biógrafos achacándolas a su intención de divertir y entretener al personal que debía escucharlas (3).

Los trovadores italianos que incluye Nostredame en su obra son los siguientes:

- Sordel
- Lanfranc Cigala
- Perseval Doria, dentro de cuyo capítulo se refiere también a Simón Doria
- Bonifaci Calvo
- Folquet de Marselha

Y es tan importante la aportación de Nostredame que en algunos casos, como señala Bertoni al referirse a Bonifaci Calvo, su testimonio es el único que poseemos acerca de la vida de ciertos trovadores: “Il suo nome non figura in nessun atto o documento e, lasciando da parte ciò che narra il Nostradamus, possiamo dire che quel poco che sappiamo di lui è fatto conoscere dai suoi versi (...)” (4).

En el texto que nos proporciona Nostradamus conocemos datos generales de la vida y la obra de los citados trovadores. El más importante es para él Sordel: “Sordel fut Poete Mantuan qui Surpassa en poeSie ProuënSalle, Calve, Folquet de MarSeille, Lanfranc Cygalle, Perceual Doria, & autres Poetes Genuois & Tuscãs, qui toutefois

(2) A. Jeanroy, *La Poésie...*, vol. I, p. 9.

(3) J. Boutière, *Biographies...*, p. XIV: “Au Moyen âge, les écrivains —poètes aussi bien que les prosateurs, y compris les chroniqueurs— ne croyaient pas qu’il fût déloyal d’entremêler la vérité et la fiction, leur but essentiel étant de distraire, de divertir. Aussi, pareils aux vieux romanciers, qui assurent volontiers dans le prologue de récits parfaitement invraisemblables, avoir puisé dans la seule vérité, nos auteurs de “biographies” ne craignent-ils pas d’affirmer parfois qu’ils ont recueilli leurs informations *per auzir e per vezer*”.

(4) G. Bertoni, *I trovatori...*, p. 110.

pour la douceur de noStre langue ProuẽSalle s'y font pluStoSt delectez qu'en la leur propre maternelle" (5).

En todas las vidas nos indica el autor la ciudad de origen de estos trovadores. Ya hemos visto que en el caso de Sordel es Mantua. Los demás proceden de Génova, aunque no permanecen en ella sino que emprenden todos una vida de aventuras, protegidos siempre por un gran señor.

En el caso de Folquet de Marselha, hijo de un rico comerciante de Génova, sabemos que tuvo varios protectores: "Ce Foulquet s'entēdit en hault pris, & valeur, Se meiSt a Seruir les vaillans hommes, aSpirer & paruenir aux honneurs avec eux, fut fort agreable à Richard roy d'Angleterre, au Comte Remond de ThoulouSe, & à Beral de Baulx Seigneur de MarSeille Son Seigneur & maiStre" (6).

Un conde de Provenza protege a Sordel desde que el poeta tiene quince años: "Remond Berenguier dernier du nom Comte de Pouẽce, en Ses derniers iours print à Son Seruice ce Poete Sordel, eStât de l'aage de 15 ans pour l'excellence de sa poesie, & de Ses belles & doctes inuentions, ainsi que le recite Pierre de ChaSteaneuf Poete Prouensal" (7). Estamos aquí ante una de las incorrecciones de Nostredame. Es cierto que Sordel tuvo como protector a un conde de Provenza, pero no a edad tan temprana. Anduvo antes por la corte del señor de San Bonifacio en Verona, de cuya mujer se enamoró y según las dos vidas que se conservan de él la raptó. Seguidamente y si hacemos caso de la vida A, Sordel se fue directamente a vivir con la dama y sus hermanos y mucho después llegó a Provenza. La vida B presenta una existencia más aventurera en la que recorre otras cortes antes de llegar a la provenzal (8).

En lo que concierne a Perseval Doria, que ocupa algunos cargos públicos en Provenza, su protector es una mujer: la infanta Beatriz, hija y heredera del Conde de Provenza: "Perceual Dorie, eStoit gentilhomme de Gennes, Se tenoit en Prouence, fut Gouverneur & PodeStat d'Aignon, & de Arles, pour Charles premier du nom Cõte de Prouence, par le moyen de l'infante Beatrix fille & heritiere de Remond Berẽguier Comte de Prouence qu'auoit eSté coronné Roy des deux Sicilles & de Naples" (9).

No existe Vida de Perseval Doria, por lo que no podemos contrastar la información de Nostredame, pero sí podemos hacerlo con la obra de Martín de Riquer, coincidente en los cargos que desempeña el trovador, pero que difiere en cuanto a los señores que lo protegen: Federico II y Manfredo de Sicilia (10).

Parece ser que Lanfranc Cigala fue también uno de los protegidos del conde de Provenza: "auoit eSté au Seruice de Remond Comte de Prouence qui l'aimoit, & eStimoit grandement" (11). Estando Génova en peligro, Lanfranc acudió con una embajada a pedir ayuda a dicho conde: "de Son temps les Geneuois craignans eStre opprimez des autres nations leurs voiSines, voyans le pouuoir du Comte Remond,

(5) J. de Nostredame, *Les Vies...*, p. 153.

(6) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 53.

(7) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 153.

(8) J. Boutière, *Biographies...*, p. 566.

(9) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 130.

(10) Martín de Riquer, *Los trovadores...*, p. 1376.

(11) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 133.

luy envoyerent leurs embaSSadeurs & orateurs, entre leSquels le dict Lanfranc Sygalle, qui fut en l'an 124. feist tant avec Sa faconde & doux parler, que le Comte de Pro- uence print leur cite & les habitants d'icelle en Sa protection & Sauuegarde, aux conditions & pactes contenus en la conuention furce faicte & paSSée" (12). Y efec- tivamente también Martín de Riquer nos lo presenta como embajador de Génova en la corte de Ramón Berenguer IV de Provenza (13).

Según Nostredame, Bonifaci Calvo es protegido por señores españoles lo que da lugar a que en ocasiones llegue a escribir en español: "eStant ieune laiSSa Sa cité, & Se retira vers le Roy Ferrād qui regnoit en CaStelle en l'an 1248, où il fut honorable- ment receu, peu de temps apres pour Son beau trouuer & poetizer, le fiSt paSSer cheualier, s'enamoura de Berenguiere niepce du Roy Ferrand, à l'hōneur de laquelle compoSa pluSieurs belles chanSons en langue ProuenSalle, ESpagnoles, & TuScane, aprochans de la PhiloSophie, en laquelle il eStoit grandement verSé" (14). Aunque no se conserva Vida de este trovador, Martín de Riquer (15) afirma que vivió en la corte de Alfonso X el Sabio y Boutière, al hablar de Bertolomé Zorzi señala en nota a pie de página que seguramente existió una Vida y tal vez la manejara Nostreda- me (16).

Se nos habla también de la formación que tenían estos trovadores. De Sordel sabemos que fue "homme Studieux, & grand rechercheur de toutes choses, autant qu'hōme qu'ait eSté de sa nation, Soit en doctrine, ou d'entendement, ou d'exce- llent conSeil" (17).

A Perseval Doria lo considera "philosophe, & bon poete en noStre langue pro- uenSalle, en laquelle il a eScript pluSieurs chants" (18). Y de Folquet afirma que "compoSoit fort bien & doctement en langue ProuenSalle, chantoit encores mieux, eStoit beau de sa perSone, plaiSant & liberal, il auoit mōStré (ainSi qu'on dict) la façon de rithmer aux poetes de Son temps" (19).

Una de las formaciones más completas es la de Lanfranc Cigala: "fut natif de Gennes, Gentil homme & Sage & prudent, bon orateur & iuriScōsulte cheualier aux loix, faisant eStat & professeSion des loix" (20).

Igualmente tenemos conocimiento a través de las páginas de esta obra de los amores de estos trovadores, sobre todo los referidos a las damas de las cortes que vi- sitan. Así Bonifaci Calvo, que como ya sabemos permanece en la corte del rey Fernan- do de Castilla, según Nostredame "s'enamoura de Berenguiere niepce du Roy Ferrand, à l'hōneur de laquelle compoSa pluSieurs belles chanSons en langue ProuenSalle, ESpagnoles, & TuScane" (21).

(12) J. de Nostredame, *op. cit.*, pp. 133-34.

(13) M. de Riquer, *op. cit.*, p. 1359.

(14) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 109.

(15) M. de Riquer, *op. cit.*, p. 1415.

(16) J. Boutière, *op. cit.*, p. 577.

(17) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 153.

(18) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 130.

(19) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 53.

(20) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 133.

(21) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 109.

Parece ser que Lanfranc Cigala estuvo enamorado de Berlenda Cybo “gentil-femme de Prouëce extraicte de l’illustre, treSnoble, & ancienne maiSon en iceluy temps de Cybo de Gennes, iSSue de grāds persōnages de Grece, du temps que les emperours de ConStantinople enuoirēt de leurs forces en Italie pour la deliurer de la tyrannie des Septentrionaux, ainSi que par les armoiries de Sa maySon Se void correSpondantes à Son nom & origine, pour laquelle feiSt maintes bōnes chanSons, & meSmement es choSes Spirituelles” (22).

Estos amores no parecen ser correspondidos siempre. De Folquet de Marselha intuimos su enamoramiento de la mujer de su protector Barral de Baux: “eust intelligence auec AdalaSia femme de Beral Son maiStre” (23). A ella le dedicó según Nostredame “pluSieurs belles chanSons” (24), aunque en su opinión la dama se muestra algo esquiva ante los halagos del trovador: “ne par Son beau parler, ne par Ses chāsos il ne peut iamais trouuer merci enuers elle, & par ainSi n’euSt aulcū don d’Amour, ainSi qu’il le demonStre en Ses chanSons, Se plainant grandement de Sa rigueur” (25).

En cuanto al final de las vidas de estos trovadores, en realidad son muy pocos los datos que nos proporciona Nostredame. En solo tres casos nos relata los últimos acontecimientos de esas existencias, limitándose, por ejemplo, al hablar de Perseval Doria a decirnos el lugar y la fecha de su muerte: “treSpaSSa a Naples en l’an 1276” (26), circunstancia que no coincide con los datos que nos da Martín de Riquer: “murió ahogado al atravesar el río Nera di Narco en 1264” (27).

También nos da Nostredame noticias de la muerte de Lanfranc Cigala: “Luy & Son compaignon (duquel ie n’ay Sceu trouuer le nom) furēt maSSacrés pres de Morgues, en allāt de Prouence a Gēnes, par quelques aSSaSSinateurs & Sycayres, que fut en l’an 1278” (28).

Bastante más explícito es Nostredame al referirse a Folquet de Marselha, quien tras la muerte de sus protectores parece haber entrado en un convento, para seguir luego carrera eclesiástica hasta el momento de su muerte: “Auint que Beral, & AdalaSie treSpaSSerent, comme auSsi feiSt le roy Richard, & le Comte Remond de ThoulouSe & Amphoux roy de CaStelle, deSquels il auoit receu tant de faueurs, du regret deSquels abandonna le monde, & Se rediSt de l’ordre de CiSteaux, fut eSleu Abbe du Thorondet en Prouence, pres du Luc & depuis Euesque de Marseille, & finalement ArcheueSque de ThoulouSe, faiSant la guerre contre les heretiques, & y deceda enuiron l’an 1213” (29). Si tomamos como referencia la Vida de Folquet, advertiremos que Nostredame olvida mencionar el detalle de que tanto su mujer como sus dos hijos ingresan con él en el convento: “e si se rendet a l’ordre de Cistel ab sa muiller et ab dos fillz qu’el avia” (30).

(22) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 133.

(23) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 53.

(24) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 53.

(25) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 54.

(26) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 131.

(27) M. de Riquer, *op. cit.*, p. 1376.

(28) J. de Nostredame, *op. cit.*, pp. 134-135.

(29) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 54.

(30) J. Boutière, *op. cit.*, p. 471.

Sin embargo según Martín Riquer estamos aquí ante un elemento fantasioso introducido por quien escribiese esta Vida. Basándose en la obra de Stronski titulada *Folquet de Marseille*, Riquer hace el siguiente comentario: “Las conclusiones de Stronski sobre la Vida de Folquet de Marselha son de suma importancia para el problema crítico que plantean estas viejas biografías, a veces rechazadas como puras invenciones. No obstante, y ya lo señaló Stronski, la parte central de la Vida de Folquet de Marselha contiene elementos más o menos arbitrariamente reconstruidos a base de sus poesías, y algún dato no cierto, como cuando afirma que el trovador renuncia a la vida mundana al morir su dama, que identifica con Azalais, esposa del vizconde Barral de Marsella, ya que aquélla murió en 1201, cuando Folquet ya era monje, y por otra parte no tenemos noticia de que celebrara al conde Raimon V de Tolosa” (31). Doble mentira pues en el caso de Folquet: por una parte en Nostredame, por otra en la Vida.

Las noticias más importantes y más abundantes que nos facilita Nostredame son las relativas a las composiciones de todos estos trovadores.

A propósito de las obras de Sordel, destaca sobre las demás el célebre sirventés realizado en honor de Blancatz: “il a faict pluSieurs beaux Syruentez en rithme ProuenSalle, & entr’autres un auquel il taxe & reprend tous les Princes de la ChreS-tienté, faict en forme de chant funebre, Sur la mort de Blacas gentilhomme ProuēSal pere de Blachas, duquel Sera parlé cy apres en Son lieu, qu’eStoit auSsi Poete Prouēnsal” (32). Pasa enseguida Nostredame a contar ampliamente el argumento del sirventés y además da la fecha de su composición. También cita los títulos de otras de sus obras y las bibliotecas en las que se conservan: “il a laissé par eScript un traicté intitulé *Lou Progres, en aunSament dels reys d’Arragon, en la Comtat de ProuenSa, en proSe ProuenSalle*. Il a traduit *La Somma del Drecht*, de Latin en proSe ProuenSalle. tous leSquels traictez furent mis en la Librairie du MonaStere de Lauerne de Prouence” (32).

Sin embargo comete una incorrección al comentar que hizo varias canciones pero ninguna de amor, pues al referirse a la producción literaria de Sordel, afirma Martín de Riquer: “En sus obras de juventud y en su polémica con Peire Bremon Ricas Novas es agrio e incisivo, pero en sus canciones amorosas se advierte delicadeza, siempre dentro de los cánones de la cortesía trovadoresca, y tuvo el buen sentido de componer una bella y ligera canción con refranh de tipo popular” (34).

En cuanto a Folquet de Marselha, Nostredame es muy escueto y cita una sola de sus obras: “a faict un traicté intitulé *Las Complanchas de Beral*, auSquelles il introduict Beral regrettant la mort de Adalasia Sa femme” (35). No solo es escueto sino fantasioso puesto que mal podía llorar Barral la muerte de su esposa si ella murió después de él según Boutière (36).

De Perseval Doria cita varias obras compuestas por él mismo: “un beau Syruen-

(31) M. de Riquer, *op. cit.*, p. 584.

(32) J. de Nostredame, *op. cit.*, pp. 153-54.

(33) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 155.

(34) M. de Riquer, *op. cit.*, p. 1458.

(35) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 54.

(36) J. Boutière, *op. cit.*, p. 360.

tez de la guerre qu'eStoit entre le dict Charles & Menfroy, & de ce que le dict Mentfoi iniuste occupateur de la Sicille cõtre le gré de l'Eglise Romaine fueSi hõteuSement vaincu par le dict Charles à Beneuent, duquel temps il fleurissoit, & en feist un traicté intitulé *La guerra de Carle rey de Naples, et del Tyran Manfred*, & un autre intitulé *La fina folia d'amours*, en rithme ProuenSale" (37). Nostredame nos indica también otras obras de Doria realizadas en colaboración con Lanfranc Cigala: "Se treuuent pluSieurs belles tenSons, ou disputes d'Amour, auSquelles le dict Doria & Lanfranc Sygalle autre Poete ProuenSal Sont interloquuteurs, enSemble pluSieurs Syruuentez contre la cruaute des tyrans" (38). Sin embargo según Bertoni hallamos datos falsos en la producción literaria atribuida a Doria: "Di Percivalle Doria, genovese, il Nostradamus sa dirci molte e forse troppe cose: che scrisse un "trattato" intitolato: *La guerra de Carle rey de Naples et del Tyran Manfred* e un altro chiamato *La fina folia d'amours* "en rithme prouensall" " (39).

Al hablar de Perseval Doria Nostredame aprovecha para incluir una alusión a Simón Doria y a sus composiciones elaboradas con otros trovadores: "il Se treuue un autre poete nomme Symon Dorie, de la vie duquel ie n'ay Sceu rien entēdre, ne recouurer, fors qu'une tenSon en laquelle Sont interloquuteurs leSdicts Symon Dorie, & Lanfranc Sygalla, AScauoir mon qui eSt plus digne d'etre aymé, ou celluy qui donne liberalement, ou celluy qui donne mangre foy pour eStre dict liberal" (40). Y a continuación expone Nostredame cómo sometía su obra al arbitrio de las damas que constituían las cortes de amor.

De Bonifaci Calvo, del que sabemos que estuvo en la corte española y que utilizó como lenguas el español y el toscano, conocemos algunas de sus obras dedicadas a su protector: "Parmy Ses chanSons s'en trouue une eSdites trois langues adreSSante à Alphons Roy de CaStelle, le perSuadant de guerroyer contre le Roy de Nauarre, & d'Aragon pour le recouurement de Ses terres" (44). Para completar la información de Calvo, nos dice que "a faict un traicté intitulé *Dels courals Amadours*" (42).

El trovador que muestra una mayor producción literaria y más variada temáticamente es Lanfranc Cigala, en la que destaca especialmente el tema religioso: "il a faict plusieurs chants a l'honneur de la vierge Marie, & un chant funebre de Sa Berlenda, qui Se tenoit a MarSeille: un autre chant qu'il adreSSa au Pape de Rome, a l'Empeur, aux Roys de Frāce & d'Angleterre, aux potentaz d'Allemagne, & au Comte de Prouence pour le recouurement de la terre Sainte: un autre à Thomas Comte de Sauoye, lequel il loue Sur tous les princes ChreStiens, tant en Sauoir que SageSSe, & faict de guerre: un autre contre Boniface marquis de Môtferrat, de la trahison qu'il commist de Son Pays enuers les Milanois, ou il en receut de grands deniers" (43). Este aspecto religioso en sus composiciones es también subrayado por su Vida: "et

(37) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 130.

(38) J. de Nostredame, *op. cit.*, pp. 130-31.

(39) G. Bertoni, *op. cit.*, p. 89.

(40) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 131.

(41) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 109.

(42) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 111.

(43) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 134.

entendia se en trobar e fo bon trobador e fes mantas bonas chansos, e trovava volontiers de Dieu” (44).

Notredame suele acabar cada una de las vidas aludiendo a las distintas fuentes que ha tenido en cuenta. Del monje de las islas de Oro transcribe sus opiniones acerca de Bonifaci Calvo así como las precisiones que hace Sainct Cezari: “Sainct Cezari dict, que Sortant de Gennes il se retira à Alphons Roy de Castelle, & non point à Ferrand, & qu’il enuoya par deuers le Comte de Prouence, lequél luy fiSt eSpouSer une damoySelle de Prouêce, de la maiSon des Comtes de Vintimille, auec laquelle ne veSquit guieres, toute la felicité de ce Poete & PhiloSophe ne dura plus haut que d’un an, & treSpaSSa enuirõ le téps que deSSus” (45). También se apoya en el testimonio del monje de Montmajour: “Le Monge de Montmaïour nomme ce Poete FantaSque, & qu’il fut banny de Gennes pour auoir eSté trop bon citadin” (46).

Para completar la vida de Folquet de Marselha, se apoya Nostredame en las tres mismas fuentes. Por una parte en el monje de Montmajour. Este “dict que Foulquet eStoit un marchand, qui pour s’enrichir feiSt un faulx Serment, par le moyen duquel fut dict & déclaré periure & qu’il n’a iamaïs bien dicté ne compoSé” (47). Por otra en el monje de las islas de Oro y en Hugues de Sainct Cezari, de los que toma el siguiente testimonio: “ia Soit qu’il fut originaire de Gennes, toutefois pour Son grand bruit & Sauoir, on les nomma Folquet de Marseille, & non de Gennes, ainSi que Petrarque le certifie au quatrieSme chapitre de Son Triomphe d’amour, ou il deuit un grand nombre de nos poetes ProuenSaux” (48).

En cuanto a Sordel las fuentes de información son también Sainct Cezari y el monje de las islas de Oro, mientras que para Lanfranc Cigala cita a Sainct Cezari: “dict, que Lanfranc s’eStant retire faiSoit eStat de gaigner argent, Soubs colleur de garder l’autorité des loix & ordonnances Imperiales, dont il fut repris” (49) y al monje de Montmajour: “dict que ce poete eStoit homme ignorant, begue, qui ne Scavoit parler ne biẽ dire Sa raiSon, arrogant, & s’eStimant beaucoup” (50).

No sabemos hasta qué punto esas fuentes son verdaderas o representan simplemente un procedimiento tras el cual se oculta el propio Nostredame. Así lo indica Jeanroy al hablar de las ansias del escritor por ensalzar a las grandes familias de la nobleza de su tiempo: al referirse en una ocasión a los señores de Malaspina y Cibo es el monje de las islas de Oro el que les predice su futura gloria y no Nostredame (51). Coincide con Jeanroy Milá y Fontanals quien al señalar a Bonifaci Calvo como uno de los trovadores preferidos de Alfonso X se remite como fuente al monje de las islas de Oro, aclarando que es Nostredame (52).

(44) J. Boutière, *op. cit.*, p. 569.

(45) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 110.

(46) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 111.

(47) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 54.

(48) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 55.

(49) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 134.

(50) J. de Nostredame, *op. cit.*, p. 135.

(51) A. Jeanroy, *op. cit.*, p. 9.

(52) M. Milá y Fontanals, *De los trovadores...*, p. 184.

Si hacemos un recuento de la información que nos ofrece Nostredame, creemos que es evidente que, al menos en el caso que aquí nos ocupa, es decir, en lo que se refiere a los trovadores italianos no son mayoría los datos erróneos, pues aunque hemos visto que existen algunos también hemos verificado que se encuentran así en las Vidas. Quizás esto esté motivado por el hecho de que la mayor parte de las Vidas de los trovadores, que seguramente tuvo a su disposición Nostredame, fueron redactadas en Italia y ya las fantasías e incorrecciones fuesen mínimas en relación con las que hallamos en las de sus colegas provenzales. O que debiera muchos menos favores Nostredame a la nobleza italiana que a la provenzal y por ello no necesitara falsear en exceso los datos a ella referidos.

Bibliografía

- Alvar, C.: *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Editorial Planeta, Cupsa editorial, Madrid, 1977.
- Bertoni, G.: *I trovatori d'Italia*, Società Multigrafica Editrice Somu, Roma, 1967.
- Boutière, J. et A.H. Schutz: *Biographies des Troubadours*, 2^e édit., A.G. Nizet, Paris, 1973.
- Jeanroy, A.: *La Poésie Lyrique des Troubadours*, vol. I, Toulouse, E. Privat, Paris, H. Didier, 1934.
- Milá y Fontanals, M.: *De los trovadores en España*, Librería Joaquín Verdaguer, Barcelona, 1861.
- Nostredame, J. de: *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes Provençaux*, Georg Olms Verlag Hildesheim-New York, 1971.
- Riquer, M. de: *Los trovadores*, Editorial Planeta, Barcelona, 1975.
- Viscardi, A. y otros: *Letterature comparate*, Marzorati editore, Milano, 1979.



REFLEXIONES SOBRE LA FIGURA DE S. FRANCISCO DE ASÍS Y LA CULTURA DEL SIGLO XIII

AURORA CONDE MUÑOZ

Universidad Complutense de Madrid

La primera cosa que quisiera resaltar en esta breve comunicación es que —tal vez por influencia del tema elegido— hay en ella toda la “humildad” de la que he sido capaz. Creo que la aproximación a un siglo tan aparentemente simple, pero en realidad tan complejo y sugerente como el XIII necesita apoyarse sobre una sólida estructura de conocimientos esencialmente teóricos difíciles de adquirir para quien —como es mi caso— no somos reales *addetti ai lavori*. Nada más lejano de mi intención, por lo tanto, que definir, aclarar o profundizar radicalmente aspectos específicos sobre un tema que, por otra parte, tiene ya acumulada una sustanciosa bibliografía (1). La idea de una pequeña y precisamente “humilde” reflexión sobre San Francisco ha surgido más bien como una especie de desquite personal, ya que desde hace mucho tiempo su figura y real significado me han parecido especialmente dignos de una atención específica que sin embargo —como esta comunicación demuestra— no apunta a un análisis erudito y no pretende más que ofrecer algunas reflexiones surgidas sobre todo a raíz del contacto con el mundo geográfico, artístico y literario de Francisco en Italia.

Ciertamente sería necesario poseer los ojos y los instrumentos de un pintor o de un poeta para asociar eficazmente la belleza de Asís, de Spoleto, del convento de La Verna a la fascinación que la figura de Francisco parece no dejar de ejercer. En cierto modo, sin embargo, tal asociación aparentemente estética, y espontánea, es algo que surge a raíz de una muy voluntaria determinación cultural ya que los lugares

(1) Como se sabe la obra entorno a la figura del Santo es inmensa; citamos como puras referencias algunos de los más importantes estudios que sobre su vida y significado se han escrito aún advirtiendo sobre el carácter puramente indicado de estas aportaciones. A. Gemelli, *El Franciscanismo*, Gili, Barcelona, 1940; Luis de Sarasola, *San Francisco de Asís*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929; J. Jörgensen, *San Francisco de Asís*, Madrid, La Lectura, 1916; H. Felder, *Los ideales de San Francisco*, Buenos Aires, Thau, 1948; H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Mareylich, Berlín, 1904; O. Fachinetti, *San Francesco d'Assisi nella Storia, nella Leggenda, nell'Arte*, Mondadori, Milán, 1966. Para quien desee las notas bibliográficas completas actualizadas hay que remitir en cualquier caso al *Archivum Franciscanum Historicum*, editado por el Colegio Internacional de Quaracchi.

que fueron escenario de la vida del santo mantienen aún hoy con tanta fuerza y tanta coherencia su vinculación no sólo estética al mensaje franciscano, que son en buena parte inimaginables sin esa presencia de fondo. Si es verdad que los escritores “inventan” los países en sus libros de viajes, sin duda alguna la realidad de Asís y de buena parte de toda la región umbra, mucho más que sus reales peculiaridades geográficas, está representado por la figura de Francisco que aún hoy imprime carácter a lugares y hombres. Creo que la recogida quietud de San Damián, la humildad de la *Porziuncola*, los frescos de Giotto en la Basílica Superior de Asís, la libertad de la naturaleza del Eremita, son lugares cuya unidad de carácter y significado no puede en modo alguno disociarse del recuerdo mítico, legendario, definitivamente trascendente del concepto popular de *souvenir* de quien sin duda ofreció, por lo menos, al mundo del siglo XIII una personalidad poderosa.

La tremenda fascinación que la figura de Francisco ha ejercido, y sigue ejerciendo, afectó en origen no sólo al nutrido grupo de sus fieles seguidores; los artistas —como colectivo— curiosamente también se han remitido con insistencia a su obra y leyenda lo que ha supuesto, en mi opinión, la alteración de su real significado y la distorsión ulterior de su figura histórica, que aparece siempre difícilísima de reconocer camuflada como está tras una espesa capa de mitos y leyendas.

Tal vez por ello Francisco ha sido el inspirador de novelas históricas y psicológicas (2), de poemas, de infinidad de obras plásticas y, más recientemente, de anoveladas obras cinematográficas. En mi opinión toda esta cantidad de interpretaciones iconográficas es en parte la primera responsable de una imagen del santo que en cierto modo no parece coincidir casi en nada con la realidad más objetiva que la documentación específica (poca en general) ha querido transmitir. El Francisco retratado por El Greco, del mismo modo que el interpretado mucho más tarde por la Cavani o Zeffirelli, reflejan una imagen icónica en la que destacan como nota característica una humildad rayante casi con el servilismo, un sufrimiento físico mortificante y empobrecedor, una personalidad traseñada, mística, en cierto modo irreal. Los pintores antiguos tienen, en cierto modo, una justificación teórica para el tratamiento dado que no hay que olvidar: la rigidez de las normas pictóricas a las que debían someterse —tímidamente rotas por el psicologismo de Giotto del que Argan nos advierte (3)—, determina ciertas soluciones formales estereotipadas. Los profundos surcos negros de la cara, las marcadísimas orejas, las poses horizontales en señal de sumisión al Papa que caracterizan, por ejemplo, al santo de Cimabue son, con toda probabilidad, organizados sistemas de códigos plásticos que para los hombres de aquel tiempo debían implicar un mensaje profundo en el que se fundían influencias remotas del mundo oriental, por lo que concierne a lo plástico, y campos semánticos muy particulares por lo que concierne a conceptos como “humildad”, “obediencia” o “sumisión”. No podría justificarse del mismo modo los ejemplos más recientes —los del cine— que, en mi opinión, construyen más sobre la superficialidad del mito popular que sobre la realidad histórica y documental esa imagen en cierto modo quebradiza, pálida, debilitada

(2) Cfr. p. ej. y entre los más conocidos: G.K. Chesterton, *St. Francis of Assisi*, Hodder and Stoughton, London, 1964; N. Kazantzakis, *Le Pauvre d'Assise*, Lecueil, Paris, 1958; R. Bacchelli, *Non ti chiamerò più padre*, Mondadori, Milano, 1967.

(3) Cfr. G.C. Argan: *Storia dell'arte*, vol. II.

y exclusivamente “santa” que ha provocado el primer paso de mi reflexión y con la que, obviamente, no coincido.

Tal vez a la raíz de estas interpretaciones pseudo piadosas y falsamente agiográficas esté el tratamiento dado al tema sobre todo por El Greco. En los aproximadamente 50 retratos que del santo éste hizo, el pintor se transformó en el auténtico “reinterpretador” franciscano, y virtió en esta labor la experiencia de una perspectiva religiosa entre trágica y mística como la que su contexto cultural, histórico y personal propugnaba, y que sin duda necesitaba de un Francisco transido, lloroso, doliente como el que luego, prioritariamente, ha sido heredado por las artes plásticas y que ha perdurado con extraña constancia.

Nuestra idea —inspirada en honor a la verdad no sólo por los textos sino también por la obra de otros pintores, como los de la escuela de Giunta Pisano o Pietro Lorenzetti—, es por lo contrario que Francisco respondiera a una personalidad decidida y voluntariosa, que tuviera un carácter recio y decidido y un cuerpo sin duda capaz de gran resistencia física. No por nada los tres mil frailes que en 1220 —es decir sólo ocho años después de la creación de la Regla— la integran, son un número en nuestra opinión suficientemente amplio como para indicarnos al santo como una personalidad carismática y poderosa, cuya fortaleza consiguió arrastrar hacia un concepto de vida de por sí nada atractivo y en cualquier caso realmente duro tanta y tan devota multitud. Incluso su físico debía ser excepcionalmente fuerte para poder resistir los duros viajes, la precariedad de las condiciones de vida, la rigidez del clima y la geografía umbros, la ceguera, las llagas (si se admite su aparición al menos como fenómeno físico) y dos brotes juveniles de fiebres tuberculosas. Ello no implica además la presupuesta doblegación del santo al sufrimiento *per sé* ni la aceptación de la mortificación física como un lazo de unión con la divinidad. No por nada nos cuentan los biógrafos que el “Orfeo de la Edad Media” es decir quien siempre supo cargar de consciente intencionalidad a sus palabras, afronta el momento de la muerte con una muy significativa petición: Trai, Padre, *dal carcere* la mia anima...

El carisma franciscano, muy alejado de debilidades místicas, se apoya en nuestra opinión sobre todo en la integridad y determinación de unas convicciones que en cierto modo se acercaban a la intransigencia. El mismo Inocencio III consideró los planteamientos de su Regla como excesivamente austeros y son muy conocidas las rigidísimas condiciones de vida que los primeros *Frati Minori* se impusieron. Lo que mantenía la vigencia y éxito de esta atípica rigidez era la presencia de una pirámide, no doctrinal, pero sí ideológica, en cuyo vértice la figura de Francisco no puede encajar, creemos, ni con la de un devoto y humilde visionario ni con la de una personalidad sólo intuitiva.

De hecho la consistencia de las ideas franciscanas, su esencia ideológica, parecería ser la única explicación plausible para el éxito de una orden como la de los Tercerarios a la que, en nuestra opinión muy curiosamente, pertenecieron personalidades como Petrarca o Miguel Ángel y que debía implicar algo más que una vida evangelizante.

Se ha dicho que las posturas franciscanas no son doctrinales, y no hay una explicación aparente a su éxito que pueda buscarse en ellas mismas, ya que su dureza e integrista no parecen ser características especialmente fáciles de abrazar y son sin embargo la verdadera base del franciscanismo. Del mismo modo que la leyenda, el mito

y la iconografía han interpretado tradicionalmente al humilde Francisco del modo que ya hemos señalado, con los contenidos esenciales de su Regla se comete, en nuestra opinión, otra inexactitud valorativa que ha sido, en realidad, el centro de esta reflexión.

El *Duecento*, bastante alejado de la prototípica oscuridad medieval, no fue sólo un siglo floreciente, sino que facilitó y fortaleció la conquista de unos espacios del saber que iban a traer graves consecuencias para la fé y extraordinarias revoluciones para el hombre como “sujeto cultural” y que fenómenos como el declive del latín, el nacimiento de las universidades o los movimientos “heréticos” (con todo lo que el término para aquella época implica), paradigmáticamente reflejan.

Como es bien sabido la gran herencia del mundo antiguo, rota por la división política entre Oriente y Occidente, había generado paralelamente dos grandes “áreas culturales”. Occidente, y su Iglesia, habían recogido sobre todo los restos del pragmatismo romano (y de ahí tal vez la perfección y solidez de las nuevas estructuras), mientras que filosofía y ciencia pertenecían por entonces casi como monopolio a la cultura oriental (y a su base griega) de la que Occidente quedaba muy lejos. El hombre de los siglos inmediatamente anteriores al XIII era en Occidente un sujeto, en nuestra opinión, en cierto modo resignado al misterio y consecuentemente al miedo y lo era en la misma época en la que el hombre árabe, por ejemplo, daba su batalla intelectual a la búsqueda, precisamente, de instrumentos que disiparan, al menos parcialmente, el misterio. Los elementos racionalistas y positivistas del mundo griego y árabe penetraron en Europa gracias a la labor mediadora de las traducciones (curiosamente realizadas en su mayoría por familias judías, tal vez el puente más lógico entre la cultura árabe y cristiana), y encontraron un mundo necesitado de tales instrumentos y dispuestos a usarlos inmediatamente.

Baste recordar que ya en el siglo XII se había dado en Occidente una leve reacción cultural (el *modernismo* de Abelardo) lo que supone para una cultura casi exclusivamente teológica un fuerte indicio racionalista que obliga al hombre a cuestionarse sus propias fuentes ideológicas. No se puede olvidar por todo ello al hablar de Francisco que sus ideas son coetáneas de las de Domingo y Tomás es decir de las de los grandes cerebros que, desde la interioridad de la Iglesia, intentaron explicar y compatibilizar el largo camino de la razón independiente con la fé.

Humildad, caridad y pobreza son tres de las cuatro normas fundamentales de la Regla franciscana; son además y obviamente las características que más han trascendido popularmente y que mayor éxito y valor tienen a niveles absolutos dentro del pensamiento franciscano. Es obvio que en ellas se encierra la crítica a un estado de la Iglesia en el que abundan los excesos y las corrupciones, en el que las guerras “dinásticas” para ocupar el “Trono de San Pedro” nos advierten no sólo del progresivo temporalización de la Iglesia sino del carácter ya estatal que el Papado adoptaba y que necesariamente lo alejaba del Evangelio. Es obvio al respecto que la alternativa ofrecida a este estado de hecho por la idea franciscana recoge no sólo el eco de una protesta hasta entonces muda, sino una necesidad general de volver al auténtico espíritu de los Evangelios que, por otra parte quisiéramos recordar, no era una necesidad “popular” ya que el pueblo, analfabeto, difícilmente podra defender algo.

Es obvio que la esencia evangélica, la defensa de la dignidad de los *poverelli* del

mundo, el amor por ellos, la dignificación de la marginalidad y la condena de una sociedad de nuevo estratificada en contra del más simple espíritu cristiano, son la base principal de la idea franciscana y la causa tal vez de su inagotable vigencia. Probablemente sólo por la tremenda colisión que la dignificación de esa embarazosa pobreza provocaba (y provoca) con los aspectos mundanos de la Iglesia se dieron las violentas protestas y la oposición de muchos sectores eclesiásticos a la Regla que naturalmente salió beneficiada.

Sin embargo la norma de la Regla que nos parece en cierto modo más interesante que las otras, al menos desde la óptica de esta reflexión, es la que nos habla del voto de voluntaria ignorancia que Francisco impuso a sus seguidores. En el texto de la Regla aprobada por Honorio III en 1223 (la llamada *Bollata*) se dice:

“E non curino, quelli che non san di lettere, di apprenderle, ma considerino che sopra ogni altra cosa è da desiderare di possedere lo spirito del Signore...” (4)

Es sin duda cierto que no todo el saber, ni siquiera el teológico, podía en aquel momento considerarse edificante: la superstición y la intransigencia provocaban las continuas herejías y su no menos continua represión y ambas eran en efecto dignas de ser ignoradas en la mayoría de los casos. Pero el voto de ignorancia franciscano no era sólo un modo para proteger a la orden de las noticias sobre el *Pozo de San Patricio* o sobre las peculiaridades de los *Umiliati*. Era también, en mi opinión, una aceptación del misterio, del dogma y de sus valores tradicionales y por tanto una aceptación de la cultura y de la sociedad constituidas sin ninguna voluntad novedosamente reformadora o crítica respecto de su sustancia teológica. La dureza en la defensa de la norma a la obediencia adoptada por los franciscanos, apoya una ignorancia que es un modo como otro para evitar afrontar el desidio entre fé y razón, ya que defiende a la primera en su estado más puro y más absoluto. Tomás y Domingo, tal vez también por influjo de sus lugares de origen que les ponían en las auténticas rutas de la cultura, entendieron la necesidad de combatir la heterodoxia y el aparente caos con los mismos instrumentos que sus supuestos enemigos usaban, y que sustancialmente se reducían a los influjos aristotélicos, y para tal fin usaron de todos sus recursos y de una cultura propia sin lugar a dudas excepcional. Francisco, desde la aislada Umbría, probablemente sin saberlo, ofrece la solución de continuidad con el pasado, y por ello, al mismo tiempo, de trasgresión a las tendencias básicas de su propio mundo, ya que rechaza —de forma radical— toda concesión a las necesidades del saber y del espíritu crítico que el siglo XIII sobre todo desde la perspectiva teológica demuestra tener. Su mundo en cierto modo panteico, su “hermano sol y hermana luna”, por ejemplo, son símbolos que aparecen cerrados a toda influencia científica o astronómica, tendencias ambas que alcanzaban sin embargo cierto auge en su tiempo; sus besos o los leprosos no buscan ni se preocupan de ninguna de las soluciones que la incipiente medicina ofrece y su radical defensa de la pobreza no puede entender ni defender la riqueza en función del arte o de la aspiración a una belleza formal que en breve iba a cambiar el aspecto de Europa.

(4) El texto de la Regla, así como la referencia general a los textos que se hace en esta comunicación, están extraídas de *Gli Scritti di S. Francesco d'Assisi* a cura di V. Facchinetti o.f.m. e G. Gambiotti, o.f.m., Soc. Ed. Vita e Pensiero, Milano, 1967. La *Bollata*, pp. 67 y ss.

Nos parece por ello del todo lógico que la Iglesia aceptara e hiciera propio el mensaje franciscano a pesar de sus peligros sobre todo en sus comienzos; sin lugar a dudas el mítico Inocencio III vió en la Regla no sólo un camino para integrar a las herejías menos extremas, sino un eficaz recurso —tal vez el último— que la Iglesia podía oponer a la penetración racionalista y que implicaba además toda la fuerza de su fascinación evangelizante. Tomás y Diego demostraron la validez de otras soluciones, pero la trasgresión de Francisco al espíritu laico de su siglo era una posibilidad de institucionalizar la fé como esencia primera de la teología que podría tener un singular éxito.

Así tal vez se explican, no sólo por la fuerza de la personalidad del santo, sus muchos seguidores que se transforman en cierto modo en los defensores de un mundo que para otros aparece pasado, y que significan la contestación ortodoxa y conservadora al espíritu crítico que la razón había introducido.

Como es sabido en 1229, durante el Concilio de Toulouse, la Iglesia prohibió el libre comentario y lectura de la Biblia y su traducción a las lenguas vulgares; ello respondió sin duda, entre otras cosas, a la necesidad de controlar las consecuencias heréticas que esas libres interpretaciones podrían haber tenido y que de hecho tuvieron. Sin embargo este acto refleja también un estado de hecho del siglo en el que luchan, con idéntica fuerza, las tendencias fideistas y las críticas y en el que la ignorancia franciscana adquiere un lugar, un sentido y un volumen cultural muy determinado.

La fé absoluta, pura, sin lugar a dudas, sincera e inquebrantable de los franciscanos, se ofreció en mi opinión como un especial refugio para aquellos hombres que en la progresiva ruptura y disgregación del antiguo mundo, veían también la disgregación y la pérdida de sus valores más profundos, incluido el del Dios absoluto que había regido todos sus actos y pensamientos. No sólo la pobreza, la humildad y la caridad protegían de la corrupción y garantizaban una trascendencia hacia un mundo ideal, sino que la voluntaria ignorancia protegía del desolador sentido de caos, de la confusión y de la supuesta arrogancia que parecía querer alejar al hombre de Dios y de la verdad.

El microcosmos franciscano, a base de negar y de rechazar muchas de las innegables realidades de su época, recrea una armonía perfecta del hombre con su entorno natural y sobre todo con su alma, ya que elimina —tanto respecto del uno como de la otra—, todo elemento de alteración y de inquietud.

Tal vez el éxito del mensaje franciscano, por encima de su sincera defensa de los débiles, esté también en ese llamamiento al abandono a una fé voluntariosa, optimista, ciega en el mejor sentido de la palabra, que ha supuesto desde siempre una de las respuestas a las preguntas inquietantes que la razón plantea al hombre.

LA POESÍA DUECENTISTA EN LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA DECIMONÓNICA: FRANCESCO DE SANCTIS

MIGUEL ANGEL CUEVAS

Universidad de Sevilla

I. Después de los panoramas de Emiliani-Giudici, Cantú y Settembrini, la *Storia della letteratura italiana* (1870) (1) de Francesco De Sanctis es la culminación de la historiografía literaria italiana del siglo XIX. Con relación al aspecto que interesa aquí desarrollar, no es casual que sea precisamente en época romántica cuando se lleva adelante con intensidad hasta entonces desconocida el acercamiento a los orígenes medievales de las literaturas nacionales; la reivindicación de la grandeza artística de las creaciones primitivas es uno de los rasgos que configura, entre otras variantes, la propia estética romántica. Y es en el dilatado ámbito de una cultura de inspiración romántica donde surge la *Storia* desanctisiana.

Por lo demás, tan advertida ha sido la centralidad de la labor crítica de Francesco De Sanctis para la comprensión contemporánea de más de un aspecto de la historia literaria italiana que apuntarla ahora pudiera parecer reiteración inconsistente. En lo que afecta a las reflexiones acerca de los problemas teóricos de la historiografía un particular estímulo ha supuesto para cada nueva generación de intelectuales el enfrentamiento con la obra del crítico partenopeo (2). Baste recordar las figuras mayores de Benedetto Croce o de Antonio Gramsci como jalones de una aproximación continuada que destaca éste o aquel aspecto de la producción desanctisiana en aras de su adecuación a un específico programa de reflexión estética o de crítica militante.

Toda lectura es intencionada y, por tanto, parcial. No pretendo trazar un panorama completo de la visión desanctisiana sobre la poesía duecentista, lo que sería

(1) Todas las referencias a la *Storia* se hacen por la edición de Gianfranco Contini, Torino, 1981. En sus reseñas a las obras de Cantú y de Settembrini expuso De Sanctis sus propias perplejidades historiográficas; cfr., "Una *Storia della letteratura italiana* di Cesare Cantú" y "Settembrini e i suoi critici", *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari, 1953, II, pp. 198-216 y 294-319.

(2) Como índice de lo apuntado es sintomático que en su panorama de la historiografía literaria italiana Natalino Sapegno comience y finalice con la referencia a De Sanctis (cfr., "Prospettive della storiografia letteraria", *Letteratura italiana. I critici*, Milano, 1982, V, pp. 3943-3955).

redundante y en última instancia poco operativo debido por una parte a la franca insuficiencia sistemática de las apreciaciones a ella relativas y por otra a lo abundante, preciso y particularizado de los estudios de que disponemos actualmente acerca de la literatura de los orígenes. Ni es por cierto aquí donde cabe cifrar la herencia de la *Storia*; es indudable, como apunta Aurelio Roncaglia, que en la obra “[...] la rappresentazione delle origini [risente] naturalmente dell’insufficiente esplorazione dei materiali”; pero no lo es menos, sigue anotando, que “s’apre a nuove feconde prospettive, nello sforzo d’individuazione morale ed estetica d’autori e d’opere” (3). Son estas *nuevas y fecundas perspectivas* las que trato de comentar, perspectivas e instrumentos de análisis en gran medida integrados en la casuística teórica romántica. No es otro mi interés, pues, que el de extraer una serie de conclusiones acerca de los caracteres generales que informan la crítica aplicada desantisiana sobre la poesía del siglo XIII, lo que a su vez tiende a poner en evidencia cómo la multiforme estética romántica, la primera estética de la contemporaneidad, es en un grado no pequeño base de algunas de las más dilatadas interpretaciones sobre la tradición literaria.

II. A pesar de las precisiones en sentido contrario de Gianni Scalia, para quien es falaz intento el de buscar una estética definitoria en De Sanctis (4), la mayor parte de los comentaristas coincide en señalar la especulación teórica romántica —con mayores o menores niveles de concreción— como el fundamento de su obra. Aun cuando Croce la identificara como el signo de la *crisi della critica letteraria* en cuanto indicativa de un cambio de rumbo superador de la dirección romántica (5), estudiosos como Adelchi Attisani, Mario Puppo o Dante Della Terza, así como el tan atendible René Wellek, insisten en ubicar el pensamiento literario de De Sanctis “[...] in seno alla civiltà romantica”, por decirlo con palabras de Natalino Sapegno (6). Para entender cumplidamente el problema de estas divergentes atribuciones habría que pararse a reflexionar sobre conceptos del máximo alcance. Por una parte: tiene razón Scalia al apuntar lo inoportuno de delimitar una estética esencialista en De Sanctis en lugar de una múltiple dialéctica teorizadora que obedece al objeto preciso de la aplicación; pero esto no es sino aludir al propio sentido de las teorías románticas sobre el hecho artístico, que no se configuran como corpus cerrado y preestablecido de análisis sino como una amplia variedad de direcciones de interpretación dominadas sólo en último término por una serie de instancias epistemológicas: el supremo poder creador de la fantasía que construye mundos orgánicos y autónomos a la zaga del expresivismo individual del yo poético; concepciones todas ellas que constituyen el centro del pensamiento del autor de la *Storia*. Croce, por su lado, demasiado atento a enfatizar el nuevo valor concedido por De Sanctis a la autonomía del arte y el hallazgo teórico del concepto de *forma*, muy ocupado en la reivindicación combativa de sus propios antecedentes frente a quienes no supieron atender a su validez perdidos en una crítica impresionista y pobrísima de instrumentos, pierde de vista a su vez que esos mismos

(3) A. Roncaglia, “Problemi delle origini”, *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1979, pp. 77-121, p. 87.

(4) G. Scalia, *Letteratura e società da Verri a De Sanctis*, Bologna, 1968, p. 149.

(5) B. Croce, “Francesco De Sanctis”, *I critici*, I, pp. 179-194, p. 181.

(6) N. Sapegno, *op. cit.*, p. 3946.

conceptos están sustentados en la tradición del idealismo postkantiano que es por su parte una de las piedras de toque de la estética expresivista del romanticismo. Por lo mismo es acertada la propuesta de Attisani que coloca los orígenes de la estética desanctisiana en los límites de la kantiana (7), o la cauta afirmación de Della Terza sobre “[...] l’orientamento prevedibilmente romantico del gusto del De Sanctis [...]” (8), o el juicio conclusivo de Wellek: “[...] De Sanctis propose i modi essenziali di un’estetica che sviluppò e rilevò i motivi della critica romantica (organicità, concretezza formale, autonomia dell’arte) [...]” (9).

Otro problema de pareja importancia al aludido, y en íntima conexión con él a los efectos de esta cuestión de delimitación teórica, es el planteado por la indudable orientación del gusto del De Sanctis maduro hacia obras concebidas desde la poética del realismo. La constatación de tal incuestionable hecho ha conducido la interpretación de algunos comentaristas a considerar, como anota Mario Pazzaglia, que la *Storia* “[...] ricostruisce il passato sulla base d’una poetica realistica progressiva” (10). El asunto merece una ulterior matización, en primer lugar terminológica, pues no habrá dejado de notarse la utilización de un adjetivo de claras dimensiones ideológicas extraliterarias en las palabras reproducidas. Quiero decir: es necesario establecer una fundamental distinción entre las esferas del gusto y de la crítica; aquél obedece a razones a menudo biográficas que en poco afectan a la utilización de éstos o los otros parámetros instrumentales; de otro modo: si la sensibilidad intelectual desanctisiana puede auspiciar una literatura de signo realista, siguen siendo sin embargo elementos heredados y reelaborados a partir de una tradición especulativa de matriz romántica los que propician los análisis concretos. A este respecto ha apuntado de modo clarividente Attisani el acercamiento a partir del concepto de *forma* a las poéticas realistas: la *forma* desanctisiana es *il vivente* (11). Dice Puppo: “[...] il De Sanctis vide con grande simpatia, e in qualche momento persino con entusiasmo, certamente eccessivo, l’orientamento realistico che la letteratura stava assumendo ai suoi tempi. [...] Anche in questo caso il suo criterio discriminatore decisivo era quello dell’arte come rappresentazione della vita nella sua totalità organica” (12); el mismo Puppo, en una rara connivencia terminológica, anota el carácter del romanticismo crítico desanctisiano como fundamentalmente realista, entendiendo el realismo, aclara, “[...] come riconoscimento e ricerca del concreto e dell’individuale, del vivo e del naturale” (13). Sería desproporcionado para el objeto de estas notas aportar variados testimonios de críticos románticos, sobre todo germánicos y británicos, que avalaran la presencia de una sobreabundante tópica acerca de principios como la inoperatividad de la tipificación o el esencial *desideratum* de organicidad de los productos artísticos. En definitiva, urge evitar

(7) A. Attisani, “L’estetica di Francesco De Sanctis”, *Momenti e problemi di storia dell’estetica. Dal romanticismo al novecento*, Milano, 1979, pp. 1435-1464, p. 1440.

(8) D. Della Terza, “Francesco De Sanctis: gli itinerari della *Storia*”, *Letteratura italiana. IV. L’interpretazione*, Torino, 1985, pp. 331-349, p. 337.

(9) R. Wellek, “L’estetica e la critica desanctisiane”, *I critici*, I, pp. 194-219, p. 219.

(10) M. Pazzaglia, *Letteratura e storia della letteratura*, Bologna, 1978, p. 4.

(11) Cfr., Attisani, *op. cit.*, pp. 1453 ss.

(12) M. Puppo, “Le poetiche del romanticismo dal Foscolo al Carducci”, *Momenti e problemi... Dal romanticismo al novecento*, pp. 981-1066, pp. 1054 ss.

(13) *Ibid.*, p. 1047.

el escollo de la indistinción entre los conceptos de *poética* —entendida como proyecto— y de *estética* —entendida como fundamento—; en el caso de la crítica desanctisiana una poética direccionalmente realista no contradice en absoluto la puesta en acto de unos instrumentos de análisis estético de clara raigambre romántica.

III. De Sanctis dedica a la literatura duecentista los cinco primeros capítulos de su *Storia*, comentando sucesivamente la poesía de la escuela siciliana, la toscana, la lírica de Dante, la prosa, y las representaciones y visiones alegóricas del siglo XIII; es el cuarto de estos capítulos, el dedicado a la prosa, el más breve, y, junto con el último, el menos intenso por lo que a reflexiones estéticas se refiere; se advierte, en suma, un más dilatado interés por la lírica, puesto que en la prosa didáctica de que se ocupa el crítico “[...] non ci è di arte neppure l'intenzione” (14). Esta atención prioritaria se revela como un elemento significativo desde el punto de vista de la conciencia estética que debe sustentarla. En los *Ricordi*, dictados al final de su vida, afirma De Sanctis: “Il primo linguaggio dell'anima fu la *lirica*”; y, citando palabras de sus primeros cursos napolitanos, anota: “Il linguaggio dell'immaginazione e del sentimento precede il linguaggio della riflessione. Perciò la poesia apparisce prima, e la prosa è invece il tardo frutto dell'intelletto venuto a maturità”; y a continuación apostilla: “Queste osservazioni parvero nuove, perchè Giambattista Vico era più ammirato che studiato” (15). Luego de estas anotaciones dedicadas a la lírica como género, cuyo elemental sentido en cuanto a la duplicidad de atribuciones para prosa y poesía se clarifica a la luz de la propia referencia al Vico revalorizado en época romántica (16), se refiere De Sanctis en particular a la lírica italiana articulando otro de los mitos románticos, el del pueblo creador, que orna de tintes primitivistas:

Venendo alla lirica italiana, mostrai perchè noi non avevamo avuto lirica nè religiosa nè eroica. Questa lirica è voce di popolo sotto forma individuale, [...] è la voce delle genti primitive, e si confonde con i tempi mitici ed epici. [...] Il sentimento religioso ed eroico non ha avuto presso di noi un accento nazionale (17).

Así, el punto de partida del crítico en su repaso a la poesía de los orígenes, delimitado por la acentuación de lo nacional —lo que inmediatamente conllevará la emisión de juicios fundamentados en los criterios de espontaneidad y originalidad—, explicita una disposición tendente a presentar la mutua implicación entre historia poética e historia ético-política en el específico sentido de la dirección historicista del romanticismo, lo que no es obstáculo a la consideración del producto artístico en su individualidad constitutiva, *monumento* y no *documento* por utilizar las

(14) *Storia*, p. 138.

(15) *Ricordi*, en *Scelta di scritti critici e ricordi di Francesco De Sanctis*, a cura di G. Contini, Torino, 1969², pp. 507-691, p. 658.

(16) Cfr., Vittorio Enzo Alfieri, “L'estetica dall'illuminismo al romanticismo fuori d'Italia” (*Momenti e problemi... Dall'illuminismo al romanticismo*, Milano, 1959, pp. 577-783), donde se señala lo emblemático del redescubrimiento de Vico en edad romántica “[...] perchè soltanto romanticismo e idealismo potevano rendere intelligibile il suo pensiero e aprire con esso un ideale colloquio” (p. 582).

(17) *Ricordi*, p. 659.

etiquetas crocianas (18). Desde este punto de vista llama particularmente la atención la presencia aún en De Sanctis de ciertos elementos descriptivos que remiten a uno de los lugares comunes de abundante utilización en los tratadistas artísticos setecentistas y que pasó con más o menos fortuna a formar parte de algunas valoraciones románticas; me estoy refiriendo a la curiosa relación entre entorno físico y producto artístico que condujo a las más peregrinas disquisiciones en torno por ejemplo al clima y a su influjo en la configuración del carácter de los pueblos, planteadas paradigmáticamente en las *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) del abate Du Bos que alcanzaron un difuso eco en Italia en la obra de Tiraboschi (19). Cuando De Sanctis apunta las diferencias entre la poesía de los sicilianos y la continental puede notarse la presencia de indicios naturales coadyuvantes al resultado final de las obras: el signo definidor de la escuela siciliana “[...] non è la forza, nè l’elevatezza, ma una tenerezza raddolcita dall’immaginazione e non so che molle e voluttuoso fra tanto riso di natura” (20); mientras que a propósito de Ciacco dell’Anguillaia se dice que su poesía cuenta con “[...] una misura e una grazia ignota alla nudità molle e voluttuosa della vita meridionale”, o con una “[...] semplicità rara ne’ meridionali, dov’è maggiore espansione [...]” (21). Tales apreciaciones van por lo demás más allá del aspecto estilístico para alcanzar el de la formación de los dialectos; mientras que la simplicidad, la propiedad, son cualidades esenciales del habla florentina, así como “[...] una grazia non scevra di eleganza” (22), en la siciliana “[...] penetra questa mollezza, e le dà una fisionomia abbandonata e musicale, come d’uomo che canti e non parli, in uno stato di dolce riposo: qualità spiccata de’ dialetti meridionali” (23). No interesa aquí señalar, como parecerá obvio, sino lo que estas observaciones tienen de manifestación de la *vichiana* tendencia a la identificación entre lenguaje y expresión de la sentimentalidad (24), actitud alimentada durante el propio siglo XVIII por el primitivismo rousseauiano (25). Ahora bien, al partir De Sanctis de la premisa de la falta de originalidad y de la inoperatividad de un contenido fijado en una tradición foránea (“[...] la nostra letteratura fu prima inaridita nel suo germe da un mondo poetico cavalleresco, non potuto penetrare nella vita nazionale, e rimaso frivolo e insignificante [...]” (26)), no puede por menos de renunciar a la aplicación de los latos esquemas de Vico relativos al común origen de poesía y lenguaje:

(18) Cfr., Puppo, *op. cit.*, p. 1056. En el sentido de lo apuntado anota Walter Binni el carácter de la *Storia* “[...] come storia dello spirito e approfondendo questa storia nel suo momento estetico” (*Critici e poeti del Cinquecento e del Novecento*, Firenze, 1951, p. 104). Por lo mismo son válidas las precisiones de Pazzaglia (*op. cit.*, p. 1) y de Attisani (*op. cit.*, pp. 1461 s.) sobre los peligros mitómanos o mecanicistas de esta operación.

(19) Cfr., Della Terza, “Le storie della letteratura italiana”, *L’interpretazione*, pp. 311-329.

(20) *Storia*, p. 75.

(21) *Ibid.*, pp. 78 s.

(22) *Ibid.*, p. 77; cfr., pp. ss.

(23) *Ibid.*, p. 75.

(24) Cfr., Santino Caramella, “L’estetica di G.-B. Vico”, *Momenti e problemi... Dall’illuminismo al romanticismo*, pp. 785-874.

(25) Cfr., Fausto Nicolini, “La teoria del linguaggio in Giambattista Vico e Giangiacommo Rousseau”, *Revue de littérature comparée*, X (1930), pp. 292-298.

(26) *Storia*, p. 87.

Potremmo desiderare che la lingua e la poesia italiana si fosse ita formando per un movimento ingenito, naturale e popolare, com'è stato presso altri popoli. Ma sono desiderii sterili. Il fatto è che mentre la lingua si formava, il contenuto era già formato e meccanizzato e convenzionale: la lingua si moveva, il contenuto rimaneva stazionario [...] (27).

Fundamento y consecuencia son única cosa, pues uno y otra indican los valores con que se lleva a cabo el análisis del material disponible; como ha señalado Della Terza, “[...] il gusto desanctisiano per la plasticità e la naturalezza assume posizione privilegiata [...]” (28). Algunas calas en el texto de la *Storia* dan razón del uso continuado de tales tópicos descriptivos de la crítica expresivista romántica: una canción de Cielo d’Alcamo es alabada por presentarse “[...] piena di naturalezza e di brio e di movimenti drammatici, rapida, tutta cose, senza ombra di artificio e di rettorica” (29); otro tanto sucede con la “[...] semplicità e verità di stile [...]” (30) de Rinaldo d’Aquino, o con los “[...] sentimenti elementari e irreflessi, che sbuccian fuori nella loro natia integrità senza immagini e senza concetti” (31) de Odo delle Colonne; comparando dos sonetos, uno de la *Compiuta Donzella* y otro de Bondie Dietaiuti, dice De Sanctis preferir “[...] la perfetta semplicità del sonetto femminile, con movenza più vivace, più immediata e più naturale” (32), o la “[...] vena di schietta e popolare e spontanea ispirazione [...]” (33) de Jacopone da Todi a las sutilezas de algunos poetas cultos; Guido Cavalcanti, en fin, es el primer *stilnuovista* cuando en sus composiciones “Tutto nasce dal di dentro, naturale, semplice, sobrio, con perfetta misura tra il sentimento e l’espressione” (34).

Todos estos juicios, a excepción de los relativos a Guido Cavalcanti, se proponen desde una explícita valoración primitivista con la típicamente romántica dialéctica de la exaltación de la pasionalidad:

[...] sono i temi semplici de’ canti popolari, la prima effusione del cuore messo in agitazione dall’amore. E queste poesie, come le più semplici e spontanee, sono anche le più affettuose e le più sincere. Sono le prime impressioni, sentimenti giovani e nuovi, poetici per sè stessi, non ancora analizzati e raffinati [...]. Non ci è poeta di quel tempo [...] dove non trovi qualche esempio di questa forma primitiva, elementare, a suon di natura [...] e com’è una prima e subita impressione [...] (35).

(27) *Ibid.*, p. 82.

(28) Della Terza, “Francesco De Sanctis...”, p. 338.

(29) *Storia*, p. 61.

(30) *Ibid.*, p. 65.

(31) *Ibid.*, p. 67.

(32) *Ibid.*, p. 81.

(33) *Ibid.*, p. 89. Es indiferente a los efectos aquí tratados el que De Sanctis dictara sus juicios sobre Jacopone da Todi partiendo de algunas atribuciones erróneas, como ya mostró D’Ancona (cfr., Della Terza, “Francesco De Sanctis...”, p. 337 n.); los juicios en sí, en cuanto reveladores de actitudes estéticas, son significativos: al hilo de los mismos cede incluso el crítico a comentarios que encajarían en la casuística de lo sublime, cuando anota la presencia de visiones “[...] di un fantastico e di una crudezza di colori che mette il brivido” (*Storia*, p. 92).

(34) *Ibid.*, pp. 105 s.

(35) *Ibid.*, pp. 66 s.

No se trata, sin embargo, más que de aislados destellos en un panorama oscuro. Restringiendo la referencia a los sicilianos dice De Sanctis:

[...] la coltura siciliana avea un peccato originale. Venuta dal di fuori, quella vita cavalleresca, mescolata di colori e rimembranze orientali, non avea riscontro nella vita nazionale. [...] se colpiva l'immaginazione, rimaneva strane[a] all'anima e alla vita reale. Nelle corti ce ne fu l'imitazione (36).

He aquí la piedra de toque del repudio desanctisiano, la falta de originalidad; lo que trae consigo, al nivel de la individualidad del artífice, la carencia de identidad entre expresión y sentimiento (que por su parte provoca la imposibilidad de la conmoción en el receptor) (37), e históricamente la inadecuación entre producto artístico y entorno (lo que impide la tensión de una obra concebida como reproposición de estímulos individuales y colectivos a un tiempo) (38); todo lo cual, desde un concepto de arte delineado por el privilegio de lo patético —efusión que genera conmoción— conduce al rechazo de una poesía concebida como solaz galante (39). En la explicación de estos procesos se encuentran de nuevo precisiones de gusto primitivista:

[...] nelle poesie più rozze trovi bei movimenti di affetto e d'immaginazione, con una gentilezza e leggiadria di forma, che viene dal di dentro. Sono più vicini al sentimento popolare e alla natura. Ma quando vai su [...] ti trovi già lontano dal vero e dalla natura, ed hai tutt'i difetti di una scuola poetica [...] meccanizzata e raffinata. Hai tutt'i difetti della cadenza, un seicentismo che infetta l'arte ancora in culla. Ci è già un repertorio (40).

El intencionado anacronismo no es, pues, sino refuerzo de una concepción primitivista de tradición dieciochesca, de amplio desarrollo en la teorización romántica, preocupada por la degradación de la poesía respecto de su vigor antiguo; sólo que apenas tal vigor existe por la temprana sujeción a un código ya elaborado. No queda a los poetas más que provocar la admiración del público mediante “[...] la dottrina, lo spirito e le difficoltà superate” (41). (Si valen ejemplos, piénsese en el *velare lo studio* leopardiano (42) y en su contraste con el mérito narcisista de la obra a regla sujeta de las poéticas neoclásicas). De Sanctis aplica su anatema con fragmentos de Guido delle Colonne (a quien, sólo dotado de perfección técnica, *natura non avea fatto poeta*) y de Giacomo da Lentini (43).

En este panorama no demasiado prometedor irrumpe al fin, con Guido Guinicelli, una literatura fundada en una *coltura propria e nazionale*; el estímulo es el entu-

(36) *Ibid.*, p. 68.

(37) Cfr., *ibid.*, p. 69: “Sono concetti scompagnati dal sentimento che li produsse, e che non generano alcuna impressione”.

(38) Cfr., *ibid.*, p. 83: “[...] quando un contenuto non penetra nelle intime latebre della società [...] diviene subito frivolo e convenzionale [...] Perciò niente di nazionale e di originale, nessun moto di fantasia o di sentimento”.

(39) Cfr., *ibid.*, p. 69: “La poesia non è una prepotente effusione dell'anima, ma una distrazione, un sollazzo, un diporto, una moda, una galanteria”.

(40) *Ibid.*, pp. 69 s.

(41) *Ibid.*, p. 70.

(42) Cfr., Giacomo Leopardi, *Epistolario*, Firenze, 1934, I, p. 87.

(43) Cfr., *Storia*, pp. 71 ss.

siasmo *científico* de hombres educados en los clásicos latinos, en Tomás de Aquino y en Aristóteles, en el derecho canónico, en la astronomía y en las ciencias naturales, y que no podían por menos de menospreciar el frívolo y superficial contenido caballeresco: “E la scienza fu madre della poesia italiana, e la prima ispirazione venne dalla scuola” (44). Así en Guinicelli como en Guittone d’Arezzo o en Brunetto Latini, tal fue la razón de la fundación, tal el signo del fracaso; pues, aunque nacional, “L’arte italiana nasceva non in mezzo al popolo, ma nelle scuole, fra san Tommaso e Aristotele, tra san Bonaventura e Platone”, y “[...] sviata dalla scienza, [si] allontanò sempre più dalla freschezza e ingenuità del sentimento popolare [...]” (45). Ciertamente De Sanctis no presenta el proceso como algo unívoco; pero, desde una perspectiva historicista evolutiva, la contemplación científica del amor y de la belleza que practica Guinicelli (46) no se convertirá en intencionalidad artística —y aun en un sentido menor, concebida la poesía como *bella veste della verità*— hasta la aparición de Cino da Pistoia y de Guido Cavalcanti (47); y sólo con Dante pareció, en suma, haberse resuelto el dilema de la delicadeza ornamental del *dolce stil nuovo*, “[...] esprimere le profondità della scienza in bella forma” (48). Mas así como no es unidireccional el discorrir de la *Vita nuova* no lo es el de De Sanctis; en todo caso, presenta a Dante como el único que, por momentos, sobrepasa al artista orfebre de la envoltura:

Non ci è proprio l’amante, ma ci è il poeta, che per questo o quello incidente anche minimo del suo amore si sente mosso a scrivere sè stesso in un sonetto o in una canzone. Quando il suo animo è tranquillo, fa capolino il dottore, il rettore, e il rimatore; ma quando il suo animo è veracemente commosso, Dante gitta via il suo berretto di dottore, e le sue regole rettoriche e le sue reminiscenze poetiche, e ubbidisce all’ispirazione (49).

Es ya al final del siglo, por tanto, cuando De Sanctis identifica a quien encarna, bien que sólo parcialmente, el tipo del poeta nacido para *uccidere il pensiero*, como dijera en las lecciones de Zurich a propósito de la estética de Hegel (50).

Otro de los lugares comunes característicos de las reflexiones en torno al arte literario de la edad romántica es la discusión acerca del valor de las construcciones alegóricas; aunque la terminología, como casi siempre que de estética se trata, es cualquier cosa menos convergente, y aunque el problema enlaza a menudo con cierta tópica del clasicismo francés en sus polémicas sobre *antiguos y modernos*, en los más conspicuos teóricos románticos es ésta una cuestión que tiende a esconder un juicio favorable a las creaciones de intensidad simbólica superadoras de la parca frialdad de la alegoría concebida como código de contenidos cifrados; a veces alcanza también el debate una problemática de índole epistemológica, el concepto de verdad artísti-

(44) Cfr., *ibid.*, p. 84.

(45) *Ibid.*, p. 87.

(46) Cfr., *ibid.*, pp. 86 s.

(47) Cfr., *ibid.*, pp. 100 ss.

(48) *Ibid.*, p. 107.

(49) *Ibid.*, p. 114.

(50) “Crítica del principio dell’estetica hegeliana”, *Opere*, a cura di Nicolò Gallo, Milano-Napoli, 1961, pp. 1091-1105, p. 1093.

ca (51), planteada ya intensamente en la teoría setecentista mediante el principio de verosimilitud. Heredero de las coordenadas de la reflexión romántica es asimismo ahora el pensamiento desanctisiano; identificando, en primer término, las figuras alegóricas como formas de un arte poco desarrollado y no dueño aún de sus mecanismos, afirma: “Le idee generali non sono ancora potenti di uscire nella loro forma, e sono ancora allegorie” (52). Como una constatación a propósito de la primera lírica dantesca apunta en la alegoría la forma natural del idealismo duecentista (53). Pero en la plenitud poética de Dante, con la aparición de Beatriz, se superan los planteamientos alegóricos:

Questo non è allegoria, e non è concetto scientifico; o per dir meglio ci è l'allegoria e ci è il concetto scientifico, ma profondato ed obbiato in questa creatura [...]. Là non è più concetto, nè allegoria, ma è sentimento e fantasia (54).

Es en esta identificación entre fantasía y grandeza artística donde se encierra la clave del decurso desanctisiano a través de la poesía del siglo XIII, y donde aparece por lo demás la más palmaria razón de su inclusión en el seno de la crítica de inspiración romántica. Ni es baladí señalar cómo las reflexiones estéticas de mayor intensidad se dan a propósito de Dante; en ellas articula *De Sanctis* con absoluta evidencia un substrato teórico que le viene dato por una de las más fecundas disquisiciones del idealismo germánico, la de las diferencias entre imaginación y fantasía, indudable signo de la más dilatada teorización romántica. En el capítulo tercero de la *Storia* se lee:

Dante ha in supremo grado la principale facoltà di un poeta, la fantasia, che non si vuol confondere con l'immaginazione, facoltà molto inferiore. L'immaginazione ti dà l'ornato e il colore, liscia la superficie, il suo maggiore sforzo è di offrirti un simulacro di vita nell'allegoria e nella personificazione. La fantasia è facoltà creatrice, intuitiva e spontanea, è la vera musa, il *deus in nobis*, che possiede il segreto della vita, e te la coglie a volo anche nelle sue più fuggevoli apparizioni, e te ne dà l'impressione e il sentimento. L'immaginazione è plastica; ti dà il disegno, ti dà la faccia: [...] l'immagine è il fine ultimo in cui si adagia. La fantasia lavora al di dentro, e non ti coglie il di fuori, se non come espressione e parola della vita interiore. L'immaginazione è analisi, e più si sforza di ornare, di disegnare, di colorire, più le fugge il sostanziale, quel tutto insieme, in cui è la vita. La fantasia è sintesi: mira all'essenziale, e di un tratto solo ti suscita le impressioni e i sentimenti di persona viva e te ne porge l'immagine. La creatura dell'immaginazione è l'immagine finita in sé stessa e opaca; la creatura della fantasia è il “fantasma”, figura abbozzata e trasparente, che si compie nel tuo spirito. L'immaginazione ha molto di meccanico, è comune alla poesia a alla prosa, a' sommi e a' mediocri; la fantasia è essenzialmente organica, ed è privilegio di pochissimi che son detti Poeti (55).

(51) Cfr., p. e., *Ricordi*, p. 683, o *Lezioni sul Manzoni* (en el mismo vol.), p. 369, donde *De Sanctis* formula un concepto de verdad artística independiente de la veracidad o falsedad del contenido o de su historicidad.

(52) *Storia*, p. 83; cfr., p. 93.

(53) Cfr., *Ibid.*, p. 111.

(54) *Ibid.*, pp. 114 s.

(55) *Ibid.*, pp. 119 s. Aldo Vallone señala la importancia de las anotaciones desanctisianas sobre Dante: “[...] spetta al *De Sanctis* il merito di aver colto lo spirito romantico fermentandolo

El metalenguaje desanctisiano (incluso la hipercaracterización mediante la mayúscula de *Poeta*, que remite a la mitología romántica del *genio*) es particularmente contundente en la identificación de un concepto de poesía basado en el principio de lo orgánico y en su explícita oposición discursiva a una idea mecanicista, fenomenológica, de la imagen (56); incluso al final cede el crítico —y desvela aún más la intencionalidad de su distinción— a una terminología de vaguedad idealista: ante el *fantasma* (57), “Siamo nel regno musicale dell’infinito” (58). Si hubiera de clarificarse todavía la proveniencia de esta apreciación, en los *Ricordi* pueden encontrarse explicaciones que no dejan de llamar la atención por su alto grado de dependencia respecto de las metáforas descriptivas idealistas sobre la organicidad del crecimiento de la naturaleza, fin último a que debe tender el arte:

Facevo notare [...] la grande analogia tra le formazioni poetiche e le formazioni naturali. Come la materia, determinata dalle sue forze o leggi, e dalle condizioni esterne, raggiunge una forma vitale; così il contenuto poetico, la materia cioè o l’argomento, determinato dalle forze del poeta e dalle condizioni esterne in cui egli vive, si specializza, prende una data situazione, acquista la sua forma, diviene un organismo. La poesia, come la natura, è un lavoro di concentrazione e di diffusione insieme [...] (59).

La obra así considerada, como otra naturaleza que se dota de su propia forma (máximo legado del pensamiento desanctisiano que sólo aludido puede entreverse en los párrafos iniciales de la *Storia* (60)), conduce al crítico a describir una tensión evolutiva que partiendo de la disposición al embellecimiento de la poesía *stilnuovista* —lo cual, si en sí mismo valorable, no es sino tendencia externa hacia la plasticidad

in modi più rigogliosi e genuini” (*Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Padova, 1981, II, p. 782).

(56) Vid., M.H. Abrams, “La psicología de la invención literaria. Teorías mecánica y orgánica”, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, 1975, pp. 277-326; nótese de paso la diversa terminología que adopta el dilema en distintos países: en la crítica anglosajona, por ejemplo, es *imagination* la potencia creativa mientras que *fancy* es sólo facultad mecánica.

(57) A pesar de la vaga terminología idealista que usa De Sanctis en este punto de la *Storia*, en las lecciones sobre Dante de Zurich había apuntado irónicamente: “Dicesi che in poesia la figura dee essere un fantasma, un’immagine fluttuante come tra cielo e terra, una materia assottigliata e trasparente, e non so che altro di un chiaroscuro misterioso. Il che tradotto in buon linguaggio prosaico, vuol dire che la figura poetica dee essere espressiva, dee contenere ed esprimere non solo sè stessa, ma tutto il rimanente, immagini, accidenti, affetti, sensazioni, sentimenti, idee” (“Critica del principio dell’estetica hegeliana”, p. 1101).

(58) *Storia*, p. 123. No debe en todo caso interpretarse esta alusión a la música, a pesar de su llamativa apariencia, como índice de las direcciones del más acusado idealismo romántico que replanteó la clásica metáfora identificadora que comparaba poesía y pintura convirtiéndola en *ut musica poesis*; pues, como bien dice Contini, “[...] la terminologia è in funzione esclusiva di problemi concreti” (“Introduzione”, *Storia*, p. 16), y no puede dejar de señalarse lo que en otro momento de la *Storia*, a propósito de Metastasio, anota De Sanctis sobre la disolución del arte literario en música (vid., también Wellek, *op. cit.*, pp. 202 y 209).

(59) *Ricordi*, p. 686.

(60) Vid., una completa exposición del concepto desanctisiano de *forma* en “Settembrini e i suoi critici”; también es interesante a este respecto “Critica del principio dell’estetica hegeliana”, donde De Sanctis critica la separación de *idea* y *forma* en el sistema estético de Hegel.

ornamental— culmina en la substanciación de lo retórico y de lo conceptual en la lírica dantesca (61): donde la expresión se hace un todo orgánico con el elemento significativo nace el ideal único de la *forma*, desaparece el artífice, comparece el poeta. Dante

[...] penetra in questo mondo di concetti e ne fa il suo romanzo, la sua storia intima. Il concetto allora, non che abbia bisogno di essere illuminato da una immagine tolta dal di fuori, è trasformato, è esso medesimo l'immagine. In quest'opera di trasformazione si rivela la fantasia. Pigmalione non è più una statua di marmo; ma riscaldato dall'amorosa fantasia diviene persona (62).

IV. En tal modo concluye el recorrido por la poesía duecentista de Francesco De Sanctis. El interés preponderante por la lírica como lugar de análisis estético; un no deleznable grado de valoración de lo primitivo y de lo sentimental patético; el énfasis en la necesidad de abandono de lo foráneo; la superación de lo alegórico como indicio de capacidad creativa; y sobre todo: la exaltación de la potencia vivificadora de la fantasía ajena a la plasticidad de la imagen, una concepción orgánica y no mecanicista de la obra de arte. Estos los principios y los instrumentos de que se ha valido; algunos muy de época; otros, los últimos, signo de la conciencia estética contemporánea en tanto que producto del más profundo pensamiento romántico.

(61) Cfr., *Storia*, p. 109; a pesar de las imprecisiones terminológicas desanctisianas es de destacar el uso recurrente de *describir*, *narrar* y *representar*, privilegiando los dos últimos términos sobre el primero como índice del énfasis puesto en una idea de poesía en la que el contenido no sea elemento separable sino parte substancial del todo (cfr., *ibid.*, pp. 68 y 105).

(62) *Storia*, p. 121.



TRE SONETTI DEL CODICE A (VAT. LAT. 3793)

ENGRACIA DAL MASCHIO

I.B. Jaume Balmes

Il codice A (Vat. Lat. 3793), scritto in lettera notarile della fine del XIII secolo, contiene tra l'altro tre sonetti sotto il nome di Compiuta Donzella, due riportati di seguito sul folio 129 v. mentre il terzo si trova sul folio 170 a. Il primo "Alastagione chelmonddo folgia efiora" è preceduto dalla scritta: Lacompiuta donzella di firenze, il secondo "Lasciare uoria lomonddo edio servire": Lacompiuta medesima.

I sonetti sono stati copiati in sette righe, ognuna costituita da due versi. Le quartine comprendono quattro linee: un distico in ogni riga, mentre i terzetti tre, ossia ogni terzetto occupa una linea e mezza. La separazione tra verso e verso è indicata da un punto. Sul margine destro delle linee curve uniscono le righe appartenenti alle quartine e ai terzetti, un segno simile sul margine sinistro collega il primo al secondo sonetto. L'inizio dei terzetti è preceduto da una specie di c: .

Il terzo sonetto "Ornato dicangrampresgio edualenza" è intestato: compiuta donzella, ha le stesse caratteristiche, ripete i segni usati nei primi due, inoltre dei tratti di penna fatti sul margine destro simili ai citati legano questo sonetto al precedente e al seguente, in questo caso sembrano indicare l'esistenza di una tenzone con un poeta anonimo, forse Chiaro secondo l'Azzolina (1).

I sonetti cominciano con lettere maiuscole così come il primo dei terzetti di ognuno, ma le dimensioni delle iniziali sono superiori. In essi si distingue:

la a iniziale: **a** da quella finale e da quella interiore: **α**; la i iniziale: **j** da quella finale e da quella interiore: **c**; la v, che solo alla fine del Seicento entrerà nell'uso, appare in posizione iniziale nel primo sonetto e due volte nel terzo, mai nel secondo.

La grafia è ancora molto oscillante:

appaiono delle parole con e senza raddoppiamento: tutta, atuti; dei rafforza-

(1) *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Vol. II, Tomo I. *Poeti del Duecento*. A cura di G. Contini, R. Ricciardi, Milano-Napoli, p. 436.

menti non giustificati: fortte, maciertto, almonddo; o non esiste: sinamora, ralegra, nabondano.

La e atona finale si è già trasformata in i: edongni, ma persistono le forme in e: dongne.

L'h etimologica non c'è quando la parola è preceduta da proclitica: congno. Esistono assimilazioni di carattere fonetico-sintattico: dicangrampresgio, jmplagienza.

Ci sono grafie toscane: *sg in* presgio, alastasgione, damisgiella. Prevalgono i dittonghi: acrescie, giente, tragiesi.

L'occlusiva velare sorda è rappresentata dal digramma ch davanti a u: ciaschuno, achui; la palatale laterale dal tetragramma lgli: folglia, dolglia, neuolglia; la palatale nasale dal trigramma ngñ: sengnore, dongne, jmsengnata.

Le voci proclitiche sono scritte unite: aligiardini, allora, lafranca, nono, ecc. Manca l'apostrofo: chelmonddo, lore, sadorna.

Non è indicato l'accento: dicio, neuolglia, pero.

Non esistono segni d'interpunzione, poichè i punti in mezzo, in alto e in basso che ci sono servono ad indicare i versi.

Riguardo alle forme predomina l'articolo lo su il: lomonddo, calomio, elofino, lopradre; invece: chelmondo, dove può trattarsi di un il che si appoggia alla vocale precedente. Non sembra un: el proprio dei dialetti occidentali, anche se non mancano degli esempi a Firenze.

Si palesano influenze dei Poeti Siciliani:

in: chelgliauscielletti dove permane il dittongo au, che si appoggia al provenzale, di fronte a: diloda in cui il dittongo latino au ha già dato o (pronuncia di tipo fiorentino); nelle forme verbali: chevegio, saccio, cagio; nei nomi in -anza, -enza: possanza, edivalenza, jmplagienza; nelle rime imperfette: jmplagienza, possanza, sapienza; volere, ubidire; nel condizionale in -ia: uoria.

Il codice è stato pubblicato dall'Egidi (2), che ha numerato le diverse canzoni e sonetti che contiene, corrispondono il [510], il [511] e il [910] ai tre che ci occupano. A suo parere il nucleo principale del codice appartiene ad una sola mano alla quale se ne aggiungono altre tredici più i postillatori. I tre sonetti della Compiuta sono stati scritti dalla prima mano. La parola jngioia del [510] e distorna del [511] sono state sottolineate dal Postillatore (Angelo Colocci), mentre disdengnosa del [511] sarebbe un'aggiunta del ritoccatore. Nel [511] c'è un punto sotto la r della prima sillaba della parola pradre, nel [910] sotto la c e a di dicangrampresgio, in un caso e nell'altro indicano la correzione da parte di qualche postillatore.

Oggi sembra ammessa l'esistenza della poetessa, tutt'al più "compiuta donzella" sarebbe un "senhal" sotto il quale ci sarebbe una donna reale. Ma ci sono state interpretazioni per tutti i gusti, che vanno dalla sua affermazione alla sua negazione.

(2) *Il libro de varie romanze volgare*, Cod. Vat. 3793, a cura di F. Egidi, (Soc. Filologica Romana, 1), Roma, 1908.

(Lacompunta donzella di sirene)

A l'istesso giorno chel mondo s'afogò e fiorì. Avesse gioia d'aver fine a tutti
venne insieme Aligier d'Alora. Chelgliu faceli fanno d'Alora.
lafranca gente tuon sinamora. di seruire ci schiuno tragiusti nana.
ed ogni dami gliu la jngia di mora. eme nabondano marimena spiani.
Catonia padre ma messa nese. eene mi souere infante dolgia.
dina e miule amia forza s'engnor. edio dicio nono disio nealgha.
engrinde tormento viuo arume loie. per non mi alogra fiore ne folgia.

(Lacompunta medesima)

L a fine uoria lamonddo edio seruire. di partirmi donzella uanitate
però che uoglia crescere e fare. matiza e uillania e falsitate.
ed ancora senno uorresi morire. d'istinto prefigia et uen la bonitate.
ondio manto m'ha uia uisita. n'estaio Almonddo per mia uolentate.
C'ontembandomi conegno mo dimale sador na. d'istochiduno sono forte di dengno.
cuiusio dio lamia p'sona toina. Loppadre mio m'ha fare p'missa.
cadiseruire aq'isto mi d'istona. non faceto adui mi uole dare p'rispisa.

Codice A (Vat. Lat. 3793) folio 129 v.

(Lacompunta donzella)

N onato d'istochiduno s'adualenza. et i splendore d'istoda adualenza.
forte m'prefigio per poi se juplig'enza. d'istochiduno s'adualenza.
ed m'prefigio per poi se juplig'enza. d'istochiduno s'adualenza.
come sei dice oggi gran sapienza. m'prefigio nono sono d'istochiduno.
C'ontembandomi conegno mo dimale sador na. d'istochiduno sono forte di dengno.
cuiusio dio lamia p'sona toina. Loppadre mio m'ha fare p'missa.
cadiseruire aq'isto mi d'istona. non faceto adui mi uole dare p'rispisa.

folio 170 a.

Per il Borgognoni non è mai esistita, per l'Azzolina sì. Per il Valli e l'Egidi la "compiuta donzella" è la setta dei fedeli d'amore. Per il Mazzoni l'autore dei sonetti è un rimatore fiorentino che aveva voluto raffigurare un perfetto esemplare di virtù e bellezza femminile.

A proposito del valore dei componimenti le posizioni sono anche diverse. Il Flora pensa che per lo meno due dei tre sonetti siano "le più delicate e raggianti liriche del Duecento", mentre il Contini riduce "in termini di modesto aneddoto la qualità poetica dei componimenti" (3).

Francesco de Sanctis paragona il primo sonetto della "divina Sibilla", facendo suo l'epiteto datogli dal maestro Torrigiano nei suoi versi, con quello di Bondie Die-taiuti che inizia "Quando l'aria rischiera e rinserana". Per lui sono simili nel concetto e nella condotta, ma quello della poetessa è superiore in grazia e freschezza mentre quello di Bondie lo è invece per arte e perfezione di forma. Lo storiografo dice: "In questi due sonetti è grande semplicità di pensiero e di andamento e una perfetta misura. Si ha aria di narrare quello che si vede o si sente, senza riflessioni ed emozioni, ma con una vivacità ed un colorito che suscitano le più vive impressioni. Il secondo sonetto è cosa perfetta, se guardi alla parte tecnica, ed accenna a maggior coltura; non solo la nuova lingua è pienamente formata, ma è già elegante, già la frase surroga i vocaboli propri: a me piace più la perfetta semplicità del sonetto femminile, con movenza più vivace, più immediata e più naturale" (4).

Nel primo sonetto si contrappone la felicità regnante nella natura per opera della primavera che fa tutto fiorire e rivivere con la situazione dolorosa in cui si trova la poetessa perché il padre le vuol dare marito contro sua voglia. La descrizione della primavera ed i suoi effetti occupa la metà del sonetto. La visione idillica viene bruscamente interrotta nell'ultimo verso della seconda quartina dall'espressione condensata del dolore della scrittrice: "eme, nabondano marimenti epianti". Nei terzetti si esprime la causa della sofferenza e si chiude il tutto con una nuova manifestazione dell'angoscia che non viene attutita né dalla lieta visione della primavera. C'è una antitesi a maniera di chiasmo nel primo e nell'ultimo verso del componimento poetico:

"Alastagione chelmondodo folgia efiora
.....
pero non mi ralegra fiore nefolgia.

Il resto sono delle variazioni sulle stesse note: la primavera e il dolore, distribuite simmetricamente. Il sonetto è costruito in due tempi, uno in cui la poetessa è il soggetto che descrive un oggetto: la natura in primavera, per poi diventare nel secondo il soggetto-oggetto del fatto narrato. Si tratta di una poesia cortese provenzaleggiante che preannuncia "Il dolce stil nuovo" in cui solo i gentili di cuore possono provare amore:

(3) Flora, F., *Storia della Letteratura Italiana*, Vol. I, *Dal Medio Evo alla fine del 400*, Mondadori, Milano, 1950, p. 50. Contini, *op. cit.*, p. 435.

(4) De Sanctis Fr., *Storia della letteratura italiana*, Vol. I. Feltrinelli, Milano, 1960, pp. 35 e 36.

“.....
acresce gioia atuti fina manti
.....
lafranca giente tutta sinamora
.....”

Pazzaglia ha indicato che questo sonetto faccia pensare al Petrarca, si confronti: “Zefiro torna e ‘l bel tempo rimena, ...”

Il secondo sonetto esprime il desiderio di allontanarsi dal mondo, l’idea si ripete nelle quattro strofette in contrasto con le cause di questa sua scelta, che però sembra motivata più dal fatto rivelatoci nell’ultimo verso: “non saccio achui mi uole dare perisposa”, che da un fervore religioso.

Nel terzo la poetessa umilmente ringrazia il poeta che l’ha lodata in un sonetto, dice di non possedere nè tanta sapienza nè tanta virtù come egli le attribuisce, ma che per lo meno ha:

“..... buono volere
diseruire combuona cortesia
aciaschuno cama senza fallimento
chedamore sono euolgliolo vbidere.”

Quest’ultimo verso forse ci offre la chiave interpretativa degli altri due sonetti. Può darsi che lei amasse un uomo diverso da quello a cui il padre voleva darla in sposa e perciò:

“... dicio nono disio neuolgia...”
“Lasciare uoria lomonddo edio servire...”

Per il Chiari in questi sonetti: “le cose dette non sono comuni, e non comune è il modo di dirle. C’è schiettezza e c’è raffinatezza; verrebbe fatto di dire che c’è il segno di un’esperienza d’arte” (5).

I

Q	Q1	V1	A la stagion che ‘l mondo foglia e fiora
		V2	acresce gioia a tut[t]i fin’amanti:
		V3	vanno insieme a li giardini allora
		V4	che gli auscelletti fanno dolci canti;
Q2	V5	la franca gente tutta s’inamora,	
	V6	e di servir ciascun trag[g]es’inanti,	
	V7	ed ogni damigella in gioia dimora;	
	V8	e me, n’abondan mar[r]imenti e pianti.	
T	T1	V9	Ca lo mio padre m’ha messa ‘n er[r]lore,
		V10	e tenemi sovente in forte doglia:
		V11	donar mi vole a mia forza signore,
T2	V12	ed io di ciò non ho disio né voglia,	
	V13	e’n gran tormento vivo a tutte l’ore;	
	V14	però non mi ralegra fior né foglia.	

(5) Chiari, A., *Indagini e letture*, Le Monnier, Firenze, 1954, Vol. II, p. 4.

II

- Q Q1 V1 Lasciar vor[r]ia lo mondo e Dio servire
 V2 e dipartirmi d'ogne vanitate,
 V3 però che veg[g]io crescere e salire
 V4 mat[t]ezza e villania e falsitate,
 Q2 V5 ed ancor senno e cortesia morire
 V6 e lo fin pregio e tutta la bontate:
 V7 ond'io marito non vor[r]ia né sire,
 V8 né stare al mondo, per mia volontate.
 T T1 V9 Membrandomi c'ogn'om di mal s'adorna,
 V10 di ciaschedun son forte disdegnosa,
 V11 e verso Dio la mia persona torna.
 T2 V12 Lo padre mio mi fa stare pensosa,
 V13 ca di servire a Cristo mi distorna:
 V14 non saccio a cui mi vol dar per isposa.

III

- Q Q1 V1 Ornato di gran pregio e di valenza
 V2 e risplendente di loda adornata,
 V3 forte mi pregio più, poi v'è in pligenza
 V4 d'avermi in vostro core rimembrata
 Q2 V5 ed invitate a mia poca possenza
 V6 per acontarvi, s'eo sono insegnata,
 V7 come voi dite c'ag[g]io gran sapienza;
 V8 ma certo non ne son [tanto] amantata.
 T T1 V9 Amantata non son como vor[r]ia
 V10 di gran vertute né di placimento;
 V11 ma, qual ch'i' sia, ag[g]io buono volere
 Q2 V12 di servire con buona cortesia
 V13 a ciascun ch'ama senza fallimento:
 V14 ché d'Amor sono e vogliolo ubidire.

Gli endecasillabi come si presentano nel codice sono anisosillabici. Ma introducendo le apocopi, sinalefe e sineresi necessarie diventano tutti di undici sillabe. Nel V7 del I sonetto la parola: gioia è un tetrattongo. Nel V1 del III bisogna togliere la sillaba —can—, come ha fatto il Contini nella sua edizione.

Nei tre sonetti le quartine (Q) sono a due rime alternate: ABAB. I terzetti (T) del I e del II sono a due rime alternate: CDCDCD, mentre quelli del III sono a tre rime alternate o replicate: CDECDE. Il taglio più importante (indicato nel codice dall'uso della maiuscola) è tra l'ottavo e il nono verso, infatti il V9 introduce la rima C.

Se la distribuzione ideale delle pause è (6): minori alla fine di ogni verso (V), medie alla fine della prima quartina (Q1) e del primo terzetto (T1), maggiori alla fine delle quartine (Q) e del gruppo dei terzetti (T), e si prende come base l'edizione del Con-

(6) Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976, p. 141.

tini (più in alto riportata), si può osservare che esistono le pause maggiori ma non sempre le medie. Nel III addirittura non ci sono nè tra le quartine nè tra i terzetti, di modo che ne risultano due unità (fronte e sirma) costituite da una successione di versi di rima incatenata.

Virgole all'interno dei versi ce ne sono una nel V8 del I, che gli imprime enfasi. Si è già indicato nell'analisi del contenuto che questo verso segna un taglio tra quello che si è detto prima e quello che viene dopo. Nel V8 del II la virgola coincide con la cesura così come nel V3 e V6 del III. Le virgole del V11 III isolano un inciso.

Rispetto alla scelta delle parole-rima, l'uniformità della loro funzione grammaticale è qualche volta variata.

I

- A sostantivo V1, sostantivo V3, verbo (ind. pres.) V5, verbo (ind. pres.) V7.
- B sostantivo V2, sostantivo V4, avverbio V6, sostantivo V8.
- C sostantivo V9, sostantivo V11, sostantivo V13.
- D sostantivo V10, sostantivo V12, sostantivo V14.

II

- A verbo (inf. pres.) V1, verbo (inf. pres.) V3, verbo (inf. pres.) V5, sostantivo V7.
- B sostantivo V2, sostantivo V4, sostantivo V6, sostantivo V8.
- C verbo (ind. pres.) V9, verbo (ind. pres.) V11, verbo (ind. pres.) V13.
- D aggettivo V10, aggettivo V12, sostantivo V14.

III

- A sostantivo V1, sostantivo V3, sostantivo V5, sostantivo V7.
- B verbo (part. pass.) V2, verbo (part. pass.) V4, verbo (part. pass.) V6, verbo (part. pass.) V8.
- C verbo (condiz.) V9, sostantivo V12.
- D sostantivo V10, sostantivo V13.
- E verbo (inf. pres.) V11, verbo (inf. pres.) V14.

Ci sono due variazioni nel I e nel II, una nel III. Rima A I: *fiora, allora, inamora, dimora*. (Si noti: *fiora* invece di *fiore*, presente nell'ultimo verso, per motivi metrici). Rima B I: *amanti, canti, inanti, pianti*. A II: *servire, salire, morire, sire*. D II: *disdegnosa, pensosa, isposa*. C III: *vorìa, cortesia*. E III: *volere, ubidire, rima imperfetta*. A III: V5 rima imperfetta nel codice: *Contini: possenza*.

Dall'analisi delle rime risulta una maggiore elaborazione e perfezione nei sonetti I e II, cosa che viene confermata dall'analisi ritmico dei tre componimenti:

I

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10
V1	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V2	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V3	x	—	—	x	—	x	—	x	—	x
V4	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V5	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V6	—	x	—	x	—	x	x	—	—	x
V7	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V8	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V9	x	—	—	x	—	—	x	—	—	x
V10	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V11	—	x	—	x	—	—	x	—	—	x
V12	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V13	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V14	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
	2	12	0	14	0	12	3	11	0	14 = 68

II

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10
V1	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V2	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V3	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V4	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V5	x	—	—	x	—	x	—	x	—	x
V6	x	—	—	x	—	x	—	x	—	x
V7	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V8	—	x	—	x	—	—	x	—	—	x
V9	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V10	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V11	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V12	—	x	—	x	—	x	x	—	—	x
V13	x	—	—	x	—	x	—	x	—	x
V14	—	x	—	x	—	—	x	—	—	x
	3	11	0	14	0	12	3	11	0	14 = 68

III

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10
V1	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V2	—	x	—	x	—	—	x	—	—	x
V3	x	—	—	x	—	x	—	x	—	x
V4	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V5	—	x	—	x	—	x	x	—	—	x
V6	x	—	—	x	—	x	—	x	—	x
V7	x	—	—	x	—	x	—	x	—	x
V8	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V9	—	—	x	—	—	x	x	—	—	x
V10	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x
V11	—	x	—	x	x	—	x	—	—	x
V12	—	—	x	—	—	x	—	x	—	x
V13	—	—	x	—	—	x	—	x	—	x
V14	—	—	x	x	—	x	—	x	—	x
	3	7	4	11	1	12	4	10	Ø	14 = 68

Lo schema del terzo sonetto contrasta notevolmente con quello degli altri due, che sono quasi coincidenti. Nei due la quarta posizione (P) (7) è sempre marcata, la P6 dodici volte, ciò garantisce l'uniformità ritmica del nucleo del verso. Sono sempre vuote la P3, la P5 e la P9. Ictus liberi occupano la P1, la P2, la P7 e la P8. L'alternarsi dei tipi "a minore" e "a maggiore" smorzati dai versi ancipiti (di cesurazione ambigua): I V4 e V5; II V10 e V14, rende la testura ritmica dei due sonetti abbastanza scorrevole. La fluidità è interrotta nel I dal V9 (ictus in 1-4-7-10) di ritmo dattilico e quindi più martellato. Inoltre ci sono dei versi con cesura dopo senario, non infrequente nella poesia del Duecento, (I V6 e V12; II V9, V11 e V12), in quattro di essi coincide cesura e spezzatura (I V6 e V12; II V11 e V12) e in due la cesura separa ictus di P6 e P7 (I V6; II V12).

Questo discorso non serve per il terzo poichè ci sono quattro versi (V9, V12, V13 e V14) con ictus in P3 e uno in P5 (V11); tre (V3, V5 e V9) con cesura dopo senario, di cui uno (V5) con spezzatura in cesura e l'altro (V9) con cesura tra ictus di P6 e P7; delle spezzature versali (V3 e V11) e delle rime imperfette (V5, V11 e V14). Le particolarità segnalate fanno che il ritmo sia più tagliato e faticoso che nei precedenti.

Dal punto di vista lessicale ci sono anche delle differenze in detrimento dell'ultimo, il più fluido e fresco è il primo. Tra i suoi vocaboli si trovano venticinque sostantivi di cui solo: ora, foglia e fiore si ripetono una volta, ma in tal modo che si produce una antitesi che fa da cornice a tutta la descrizione che è il sonetto. Dodici versi hanno un verbo all'indicativo presente, tre sono gli aggettivi qualificativi. L'alternarsi di un verbo e due sostantivi in ogni verso come *media*, produce un andamento vario.

(7) Ho indicato la posizione marcata con el segno: x, mentre la non marcata con quello: —.

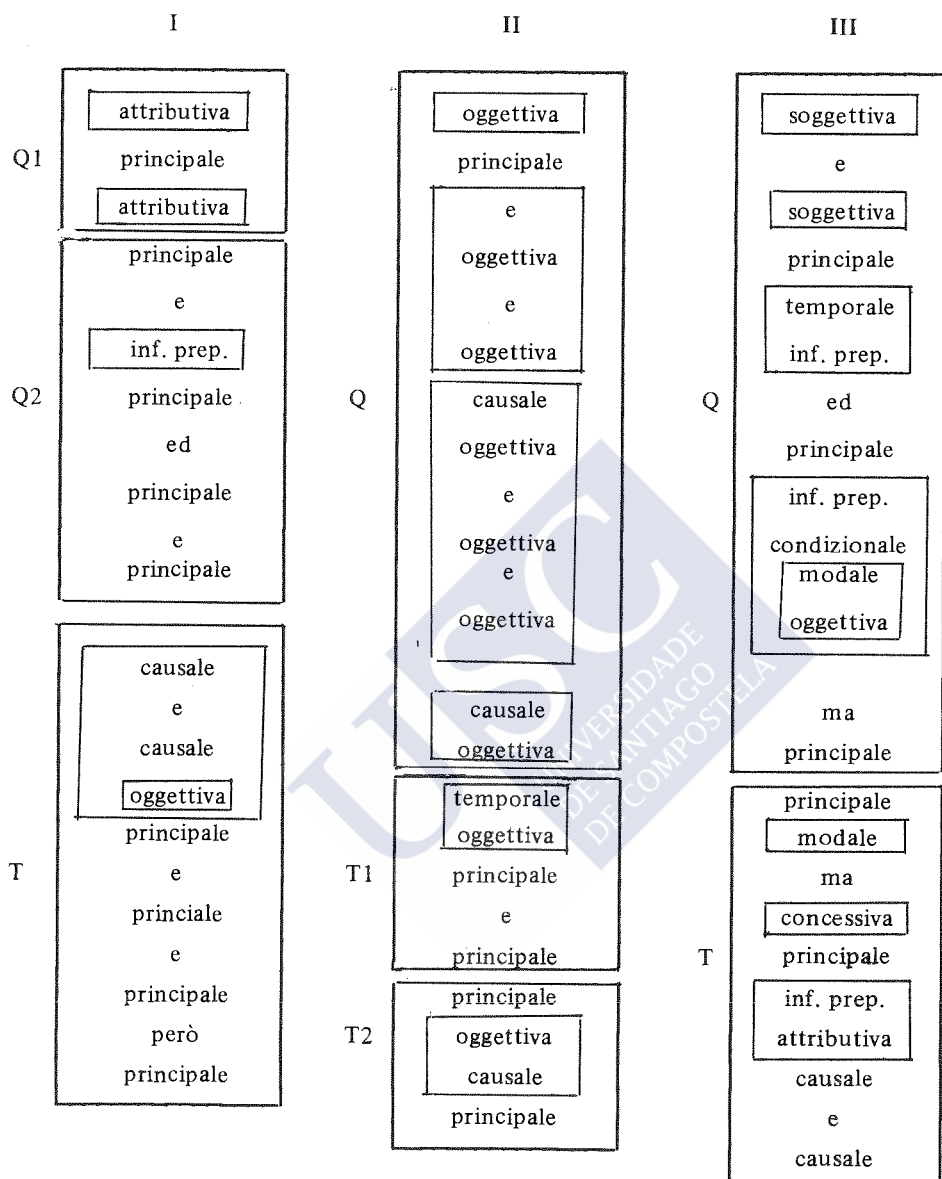
Il secondo è un tanto enumerativo: si susseguono una serie di nomi e infiniti uniti dalla congiunzione e. Ma la monotonia viene rotta da qualche segno funzionale causale: però che, ond'io, ca. I sostantivi sono venti, tre gli aggettivi qualificativi, di cui due riferiti alla scrittrice che è l'oggetto del sonetto, ventuno le forme verbali: otto indicativi presente, due condizionali, un gerundio e dieci infiniti. Se consideriamo che gli infiniti sono forme nominali, in esso come nel primo predomina lo stile nominale.

Nel terzo si direbbe che la scrittrice abbia cercato di dimostrare la sua bravura ma che non ci sia riuscita, il risultato ottenuto è un pò impacciato e maldestro.

C'è qualche ricercatezza: V1: pregio: nome, V3: pregio: verbo; V11: volere: nome, sinonimo di voglia, desiderio; qualche ripetizione: "... none sono amantata/ Amantata nomsono...", abbastanza pesante. C'è pure un maggior numero di parole d'influenza siciliana. Dà l'impressione di essere un'opera meno matura per la poca agevolezza che possiede e ciò sembra confermarsi con l'analisi della struttura sintattica più complessa e concettuale, ma meno chiara.

I sonetti si articolano in tre e in due periodi. Nel primo uno corrisponde alla Q1, l'altro alla Q2 e il resto ai due terzetti. Abbonda la paratassi a danno della ipotassi. Pochi sono gli aggettivi e non troppi i segni funzionali che potrebbero togliere vivacità alla descrizione. Tre sono i soggetti del primo verbo, poi si susseguono uno diverso dall'altro fino ad arrivare all'ultimo periodo in cui il padre diventa il soggetto dei verbi che corrispondono al T1, mentre la poetessa lo è di quelli che appaiono nel T2. Nel secondo la fronte è costituita da un unico periodo dove c'è solo una principale, due causali ed una serie di oggettive, il soggetto unico è la poetessa. La sirma acquista una maggior velocità poichè in ognuno dei versi dei due periodi c'è un verbo in forma personale. Nel terzo il primo dei due periodi che lo formano, parte da due proposizioni di participio alle quali segue la principale del secondo, che a sua volta è tagliata da una temporale con un infinito preposizionale. A continuazione viene il verbo principale del participio del V1 e prosegue con delle subordinate e coordinate avversative.

Lo schema che segue rappresenta la struttura sintattica dei sonetti.



Dall'analisi fatto fin qui si deduce che si è raggiunta una maggior perfezione, o per lo meno scioltezza e fluidità nell'espressione delle idee e dei sentimenti nel primo e secondo sonetto, mentre il terzo si adorna di una certa artificiosità. Se si ammette con il Wilkins (8) che lo schema CDE CDE per i terzetti sia il più antico e a ciò si aggiungono le caratteristiche segnalate, si può concludere che l'ultimo sonetto dei tre del codice A (Vat. Lat. 3793) e che appartengono a una poetessa appellata: Compiuta Donzella, sia stato il primo nel tempo e quindi la causa del dolore della poetessa espresso nel primo e il motivo del desiderio manifestato nel secondo.



(8) *La Metrica*. Testi a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Il Mulino, Bologna, 1972. L'invenzione del sonetto di E.H. Wilkins, pp. 279-290.

EN TORNO A LAS INFLUENCIAS SOBRE LA POESÍA AMOROSA DEL DUE-CENTO: ¿UN INFLUJO ARABE EN LOS POETAS DE LA SCUOLA SICILIANA?

FRANCISCO JAVIER DECO PRADOS

Universidad de Sevilla

Más de un siglo media entre la producción del primer trovador conocido, Guillermo IX de Aquitania (en 1100 tenía 29 años) y el florecimiento, hacia 1230, de la poesía de la Scuola Siciliana, donde hay que situar el origen de la tradición literaria de Italia. Y esta florescencia será rápida, pues a partir de la fecha mencionada habría que contar 20 años para circunscribir la actividad de estos poetas (1). La literatura trovadoresca sin embargo se extenderá aún hasta el final del siglo: un intercambio de coblas entre Ponç Hug IV de Ampurias y Federico III de Sicilia, fechado en 1298, cierra la gran historia de los trovadores de Martín de Riquer (2).

No nos detendremos en la cuestión del retraso de la lírica italiana respecto a la de otros países de la Romania. Sólo a este propósito diremos que los condicionamientos a los que Italia está sometida en este momento son más variados y complejos que los de esos otros países: la gran diversidad política, un enorme fraccionamiento lingüístico, fuertes presiones de otras lenguas de cultura, la fuerza del latín (3).

Lo que nos interesa ahora es subrayar que en esta poesía trovadoresca los poetas de la Magna Curia encontrarán los moldes donde elaborarán su obra. En este punto la crítica italiana está de acuerdo, matizando algunos los grados de imitación y resaltando los elementos de originalidad, limitándose otros a certificar una filiación directa. Citaremos varios ejemplos. En este último sentido, y recalcando la servilidad respecto al modelo se expresa Monteverdi al afirmar: "Il fatto è che la nostra prima lirica d'amore in volgare italiano segue pedissequamente le orme della lirica provenzale, ne ripete i concetti e le immagini, ne imita i soggetti e i motivi, ne adotta le forme e gli artifici".

(1) Gianfranco Folena, "Cultura e poesia dei Siciliani", *Storia della letteratura italiana*, I, Garzanti, Milano, 1970, p. 296.

(2) Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, vol. I, Ariel, Barcelona, 1983, p. 11.

(3) Aurelio Roncaglia, "Problemi delle origini", *Problemi ed orientamenti critici. III. Questioni e correnti di storia letteraria*, Marzorati, Milano, 1979, pp. 92-93.

(4). En cuanto a la matización de originalidad aludiremos primeramente a las palabras de Aurelio Roncaglia: "Schiatta imitazione provenzaleggiante è il movimento della Scuola Siciliana. Ma non che manchi una vena d'originalità poetica". Esta vena original según Roncaglia vendría a reflejarse en una cierta "freschezza e relativa autonomia rispetto alla tradizione di Provenza", y su causa se encontraría antes que en posibles influencias exteriores, en el distinto ambiente humano que rodea a los poetas (5).

Gianfranco Folena (6) y Antonio Enzo Quaglio (7) nos ofrecen un análisis más detallado de las innovaciones de los sicilianos, remarcando la selección que éstos operan en cuanto a formas y temas a partir de la poesía provenzal. Expondremos brevemente estos elementos siguiendo básicamente a Quaglio que abarca y amplía lo expuesto por Folena:

En cuanto a las formas métricas, los sicilianos no reciben pasivamente los esquemas provenzales. La prueba más evidente es la creación del soneto, proveniente con bastante verosimilitud de la estancia aislada de canción utilizada en la correspondencia literaria. En cuanto a la canción, los sicilianos fijan sólo algunos tipos fundamentales respecto a los modelos provenzales, renunciando a la tornada y utilizando la estancia final como envío. Rechazan por otra parte el uso de formas como el sirventés, el alba o la pastorela, por no adecuarse a sus intereses.

En cuanto a las combinaciones de versos, se afirman y predominan las canciones de endecasílabos y heptasílabos como novedad frente a los trovadores, reservadas para los temas más elevados, mientras que para un nivel más modesto se impone el esquema de la canzonetta, sólo con octosílabos o heptasílabos.

Por lo que respecta a la temática, los sicilianos seleccionan sólo el repertorio de situaciones que giran en torno a un único núcleo: el amor entendido en su acepción cortés. Esta temática amorosa es a menudo tratada, no obstante, a través de imágenes de nuevo cuño, más cercanas a un cierto naturalismo.

Muy resumidamente se demuestra aquí que la obra de la Scuola Siciliana no supuso una ciega imitación. En palabras de Quaglio, "la loro originalità rispetto alla fioritura lirica trovadorica... risiede appunto nella qualità astratta e rarefatta dei loro prodotti, nella tendenza a recidere ogni legame con la vita", concluyendo que "la Scuola Siciliana non si può semplicemente ritenere un sottoprodotto della poesia occitanica".

Una vez que hemos recordado, ejemplificándola brevemente y sin entrar en profundidad la dependencia directa de la poesía provenzal, hemos de indagar el resto de las influencias que la crítica ha señalado respecto a la producción de los sicilianos, consideradas como contribuciones subsidiarias, generalmente planteadas como hipótesis y a menudo, según los casos, puestas por la mayoría en tela de juicio, minimizadas o negadas.

Así, se señala la posible influencia de los estratos culturales subyacentes, el ára-

(4) Angelo Monteverdi, "Poesia", *Quaderni internazionali*, I, febbraio 1945. Incluido en Luigi Russo, *Antologia della critica letteraria*, vol. I, G. D'Anna, Messina-Firenze.

(5) A. Roncaglia, "Problemi...", pp. 95-96.

(6) G. Folena, "Cultura...", p. 281.

(7) E. Pasquini e Antonio Enzo Quaglio, *Le origini e la scuola siciliana*, Laterza, Bari, 1981, pp. 180-188.

be y el normando, se ha hablado de huellas de una prehistoria popular indígena, de las relaciones con el Minnesang, de influjos franceses, de influjos de la poesía greco-bizantina cultivada en Sicilia (8).

Llegados a este punto, entramos en el análisis de la posible influencia árabe, lo que ya nos ocupará hasta el final del presente trabajo.

Lo cierto es que la crítica italiana en su mayoría considera mínimo el peso de la cultura y la poesía árabe en la producción poética de la Scuola, cuando no es negado abiertamente cualquier tipo de influjo en este campo. Haremos de nuevo un breve recorrido ejemplificador.

Roncaglia, examinando las distintas influencias que se han señalado, no quiere "recordare nemmeno quanto altri fantasticò su influssi arabi" (9). Folena expresa: "E c'erano poi gli strati di cultura anteriori, l'arabo e il normanno. Di quello arabo, solo pallide tracce restano nella tradizione poetica popolare siciliana, ottimamente indagate dal Pagliaro: i tentativi di riportare a tradizione araba alcune peculiarità metriche e tematiche dei siciliani, vanno oggi considerati del tutto fallaci" (10). Daniele Mattalia nos dice: "Perde alquanto della sua importanza la tesi del Cesareo di una preesistente e consistente tradizione lirica di carattere indigeno, e per di più avvampata di ventate di sensuoso immaginosi influssi arabi, la quale poi nella lirica d'arte avrebbe lasciato così scarse tracce." (11). Quaglio habla de las "Ambigue tracce lasciate nell'ambiente indigeno dalle precedenti tradizioni, araba e normanna." (12). Frattarolo, reseñando la obra de Rizzo, *Considerazioni e ipotesi sulla lirica italiana del Duecento* (13), dice: "Il Rizzo addirittura fantasticò di influssi arabo-persiani." (14). Ettore Bonora a su vez expresa: "Nessuna traccia della politica arditamente spregiudicata dell'imperatore, ma, a rigore, nemmeno della vasta cultura da lui favorita, fondata sull'enciclopedismo arabo." (15). Viscardi (16), Sapegno (17), Salinari (18) y otros, en obras de divulgación, al tratar la Scuola Siciliana, silencian absolutamente el tema.

Como vemos, abundan las expresiones como "ambigue tracce", "scarse tracce" en los autores que no niegan esta influencia.

Pero faltan aquí las opiniones de los arabistas. A continuación citaremos a dos de los arabistas italianos más célebres. En primer lugar Michele Amari, que con su mo-

(8) Cfr. A. Roncaglia, "Problemi...", pp. 96-97; Daniele Mattalia, "La scuola siciliana", *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. I Minori*, I, Marzorati, Milano, 1982, p. 69; R. Frattarolo, "Bibliografia speciale della letteratura italiana", *Problemi ed orientamenti critici. Notizie introduttive e sussidi bibliografici*, parte 2ª, Marzorati, Milano, 1977, p. 37; G. Folena, "Cultura...", pp. 291-292; A.E. Quaglio, *Le origini...*, p. 172.

(9) A. Roncaglia, "Problemi...", p. 97.

(10) G. Folena, "Cultura...", pp. 291-292.

(11) D. Mattalia, "La scuola...", p. 69.

(12) A.E. Quaglio, *Le origini...*, p. 172.

(13) Rizzo, *Considerazioni e ipotesi sulla lirica italiana del Duecento*, Lucera, 1922.

(14) R. Frattarolo, "Bibliografia...", pp. 37-38.

(15) Ettore Bonora, *Storia della letteratura italiana*, Petrini, Torino, 1979, p. 8.

(16) Antonio Viscardi, *Le origini della tradizione letteraria italiana*, Studium, Roma, 1959.

(17) Natalino Sapegno, *Compendio di Storia della letteratura italiana*, vol. I, La Nuova Italia, Firenze, 1986.

(18) Carlo Salinari, *La poesia lirica del Duecento*, Classici UTET, Torino, 1968.

numental *Storia dei Musulmani di Sicilia* (19), cuyo primer volumen apareció en 1854 y que terminó de publicarse en 1872 (aunque posteriormente fue modificada y ampliada por el autor), profundizó con tal seriedad y rigor científico que aún hoy la obra apenas ha envejecido, tal y como señala el segundo arabista a que haremos referencia, Francesco Gabrieli (20).

Amari admitía la semejanza de las formas de moaxaja y zéjel con ciertos esquemas métricos neolatinos, afirmando: “Solo legame tra le poesie neolatine e le arabiche mi sembrano i metri della muwassahat e de’ zagal” (21), no considerando verosímil en cambio ninguna afinidad de contenido. Según su estudio, la influencia decisiva de los árabes no sólo en Sicilia, sino en todo occidente respecto a la poesía, fue el ejemplo de sus espléndidas cortes, que hizo entrar en los castillos cristianos la costumbre de escuchar poemas en lengua vulgar del país.

Gabrieli, en cuanto al problema de una posible influencia en los poetas de la Scuola Siciliana, se muestra igualmente cauto. Lo considera un interrogante seductor, y afirma que ningún documento nos autoriza a una respuesta definitiva, remitiendo al problema general de las relaciones oriente-occidente vía España para poder encontrar aquí una solución (22). En este sentido, Gabrieli admite una clara influencia métrica en la Romania pero declara su duda en cuanto a una influencia temática (23).

Por otra parte, autores como Rizzo (24) y Cesareo (25) estudiaron, aceptándola, la influencia árabe, siendo generalmente descalificados en este sentido por el resto de la crítica, que a su vez admite como válido el trabajo de Pagliaro (26), en tanto que rastrea indicios de la poesía árabe en la tradición poética popular de Sicilia.

Una vez trazado este panorama de opiniones en torno a la influencia árabe, vamos a tratar de mostrar cuáles pueden ser esas escasas y ambiguas huellas y cuáles fueron las vías y modos posibles por los que tal influencia se verificaría.

En este momento podríamos plantearnos una pregunta: ¿Es posible establecer una conexión, estudiando la poesía de los sicilianos, con el problema de los orígenes de la lírica romance desde la perspectiva polémica de la llamada “tesis árabe”? (27) La respuesta es negativa. Como dijimos, más de 100 años median entre la producción de Guillermo IX y la del Notaro, y la influencia directa recibida por los poetas de la Magna Curia proviene de la poesía provenzal. En este sentido no tiene relevancia hablar de la difusión del esquema zejelesco ni de las afinidades de la *fin’amor* con la temática amorosa de los poetas árabes.

(19) Michele Amari, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, Romeo Prampolini Editore, Catania, 1939.

(20) Francesco Gabrieli, “Arabi di Sicilia e Arabi di Spagna”, *Al-Andalus*, XV, Madrid-Granada, 1950, p. 28.

(21) M. Amari, *Storia...*, vol. III, parte 3ª, p. 916.

(22) F. Gabrieli, *La letteratura árabe*, Losada, Buenos Aires, 1971, p. 159.

(23) F. Gabrieli, *La letteratura...*, p. 155.

(24) Vid. nota 13.

(25) G.A. Cesareo, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Palermo, 1924.

(26) A. Pagliaro, “Riflessi di poesia araba in Sicilia”, *Bolletino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, II, 1954, pp. 29-38.

(27) Para una visión histórica, general y completa de las posiciones de la tesis árabe, cfr. Juan Vernet, *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 281 y ss.

En cuanto al problema métrico, Menéndez Pidal ha rastreado en todo el territorio de la Romania la influencia del zéjel no sólo en su estructura más simple, de estrofas de tres versos monorrimos seguidos de otro verso de vuelta, variando en cada estrofa la rima del trístico y manteniéndose inmutable la rima del verso de vuelta, sino que además ha encontrado ejemplos exactos de otras 6 variedades zejelescas, demostrando así el origen árabe de estas formas y la influencia de las canciones nacidas en Al-Andalus (28).

En cuanto a Italia, Pidal encuentra en las laudes de Jacopone da Todi el primer testimonio en este país de la forma simple de zéjel. De 102 laudes, 52 son zéjeles, después de las Cantigas de Alfonso X, la colección lírica más zejelesca de toda la Romania. Posteriormente, el Laudario de Pisa, que data de los primeros años del siglo XIV, ofrece similar abundancia de zéjeles. A partir de este momento y hasta el final del siglo XVI siguen en Italia utilizándose estas formas, pudiendo ser citados como ejemplos ilustres varias laudes piadosas y seis de los cantos carnavalescos de Lorenzo el Magnífico y una carnavalada escrita por Maquiavelo (29). El hecho de que este testimonio sea más tardío en Italia que en Francia o España lo explica Menéndez Pidal afirmando que "esta estrofa, sin duda, vivía relegada en Italia a la poesía oral, desde no sabemos cuando, condenada a no dejar memoria de sí, pues la "poesía d'arte" la despreciaba como cosa popular y juglaresca" (30).

No es posible encontrar en la producción de la Scuola Siciliana indicios de influencia métrica árabe. Tenemos constancia de que entre los árabes de Sicilia se practicó el género de la moaxaja (según la muestra que nos ha dejado el antólogo Al-Isfahani), trasplantada desde Al-Andalus. Se ignora, por otra parte, si junto a esta poesía estrófica en lengua clásica se cultivó el zéjel, pues no queda prueba alguna (31). Sea como fuere, ya lo hemos dicho, ningún rastro queda en los poetas sicilianos.

En el campo temático, los defensores de la tesis árabe han expuesto repetidamente, con abundante ejemplificación, la verosímil deuda del amor cortés provenzal con la misma concepción amorosa que se verifica en parte de la poesía árabe, tanto de oriente como de occidente, que incluso se remonta a un periodo preislámico y que continúa apareciendo en las nuevas creaciones estróficas nacidas en Al-Andalus a finales del siglo IX (32).

El tema del amante sumiso y resignado ante la voluntad de la amada es recurrente en la literatura árabe. (En adelante citaremos algunos ejemplos de literatura andalusí, pero recordamos que esta concepción amorosa no le es privativa en modo alguno). Al-Hakam I (muerto en 822) dice en un poema: "La sumisión es hermosa en un hombre libre cuando él es siervo de amor". En Ibn Hazm, el tema del amante sumiso es

(28) Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973. (6ª edición).

(29) R. Menéndez Pidal, *Poesía árabe...*, pp. 45-48.

(30) *Ibid.*

(31) F. Gabrieli, "Arabi di Sicilia...", p. 37.

(32) Para una buena comprensión de este hecho, además de R. Menéndez Pidal, *Poesía árabe...*, destacamos los siguientes estudios: E. Levi-Provençal, *Islam d'occident*, G.P. Maisonneuve, París, 1948, pp. 281-304; A.R. Nykl, "La poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100", *Al-Andalus*, 1933, vol. I; Rachel Arié, "Ibn Hazm et l'amour courtois", *Revue de l'occident musulman et de la Méditerranée*, 40, 2º semestre, 1985.

tratado largamente. Su obra principal, *El collar de la paloma*, escrita en 1022, se inspira en un idealismo erótico que conecta con el amor de los trovadores en muchísimos puntos, como nos hace ver el magnífico artículo de Rachel Arié "Ibn Hazm et l'amour courtois" (33). A principios del siglo XI también, Ibn Zaydun nos ofrece más de un ejemplo de esta sumisión. Así, los famosos versos: "Si tú cargas mi corazón con lo insoportable para otros corazones, yo lo soportaré; sé altiva, yo sufriré; sé orgullosa, yo me humillaré; manda, yo obedeceré". Pasando a la canción zejelesca, igualmente encontramos en Ibn Quzman las ideas de sumisión y de superioridad del ser amado.

Ibn Zaydun nos da muestras de un tema también recurrente, la superioridad social de la dama. En su hermosa "casida en nun" dice: "Por respeto y honor no he de nombrarte:/ tu alto rango de hacerlo me releva" y "No puedo competir con tanto rango,/ pero sí en el amor, y eso me baste."

El tema del amor sin recompensa, como señala Menéndez Pidal, sin antecedentes en la literatura latina, también aparece en la literatura árabe. Por ejemplo en un zéjel de Ibn al-Labbana se dice: "Mi corazón está lleno de dulzura para aquella que me maltrata". En Ibn Quzman encontramos: "Cáusame placer o dolor", "Atórméntame, haz conmigo lo que quieras".

Para estudiar las posibles analogías respecto a la poesía preislámica y la oriental, remitimos al completísimo estudio de Jean-Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient* (34).

Podríamos habernos extendido mucho más, ampliando el campo de temas coincidentes y multiplicando los ejemplos, pero no es nuestro objetivo.

En nuestro caso, de nuevo, se trata de un trasplante desde la poesía provenzal. El monocorde tema amoroso de los sicilianos, ¿puede deber algo, de forma directa, a la poesía árabe? Un estudio profundo quizás pudiera revelar algunas conexiones. Las líneas que desarrollan la temática amorosa de los poetas de la Scuola aportan un grado de novedad respecto a Provenza, según Antonio Enzo Quaglio. Este mismo autor afirma que el "fino amore", tema exclusivo, no escasamente es cantado en imágenes de nuevo cuño, creándose un círculo de imágenes naturalistas y científicas que nacen del gusto y de las propensiones culturales de los sicilianos, tendiendo este tejido a un formulario decorativo, en virtud, y subrayemos sus palabras, "di indigene presenze culturali" (35). Pensamos que hace referencia a la presencia árabe, cuya poesía tiene mucho de decorativo y artificioso, como señala, comparando a los poetas árabes de Sicilia con los de Al-Andalus, Francesco Gabrieli (36). Pagliaro (37) ha indagado en la tradición poética popular siciliana descubriendo elementos que con toda probabilidad proceden de la poesía árabe.

¿De estas posibles conexiones puede derivarse que existió una influencia de la poesía árabe? ¿Conocían los poetas sicilianos la obra de los poetas árabes hasta el punto de poder recibir algún influjo?

(33) R. Arié, *Ibid.*

(34) Jean-Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient*, G.P., Maisonneuve, Paris, 1968.

(35) A.E. Quaglio, *Le origini...*, pp. 181-182.

(36) F. Gabrieli, "Arabi di Sicilia...", p. 35.

(37) A. Pagliaro, "Riflessi...", pp. 29-38.

No afirmamos nada. La ambigüedad y escasez de las huellas rastreadas hasta este momento, en tanto otros estudios, otros datos no aparezcan, hacen prevalecer esta actitud.

Pero sí creemos interesante trazar ahora el marco en que esta comunicación pudo establecerse.

A mediados del siglo VII se produce la primera expansión marítima musulmana. Se realizan en un primer momento varias expediciones principalmente desde Siria, siendo invadida Chipre en 649. Poco después se lleva a cabo una incursión en la costa de Sicilia. En el 655 se produce un hecho de capital importancia: la flota árabe vence a la bizantina cerca de la costa de Licia, en la llamada batalla de los mástiles. La consecuencia fue la pérdida progresiva de la hegemonía bizantina en el Mediterráneo y la apertura de vías para los musulmanes, que dominarán las rutas marítimas. A partir de este momento se producen diversas incursiones árabes en Sicilia. Durante el siglo IX se confirma la desaparición del poderío bizantino en occidente: la actividad de los corsarios sirios en Grecia, la de los magrebíes y andaluces en la península italiana, donde por 30 años se ocupa Bari, y sobre todo, la ocupación de las islas que dominaban el Mediterráneo, Creta y Sicilia, atestiguan la efectividad de este proceso.

Observando de cerca los acontecimientos de Sicilia, la isla fue conquistada por la dinastía aglabí que dominaba parte del norte de Africa (Túnez y el oriente de Argelia actuales). La conquista, en la que participaron también voluntarios procedentes de Al-Andalus, se verificó mediante pequeños golpes de mano e intrigas desde el 827 hasta el 878. Por otra parte este mismo grupo había emprendido la conquista de Italia meridional hasta Bari, aunque ésta, como dijimos, fue de menor duración. Hacia el año 916, los fatimíes, que ya habían conquistado todo el norte de Africa, arrebataron el dominio de Sicilia a los aglabíes, recogiendo los frutos del desarrollo económico que había comenzado bajo éstos. No obstante, los crecientes enfrentamientos internos en el califato fatimí y la decadencia del mundo islámico norteafricano determinaron a mediados del siglo XI el derrumbamiento del dominio árabe en Sicilia y la apertura de vías para la conquista de la isla por los normandos entre el 1061 y el 1091 (38).

Tanto Roger I como su hijo Roger II favorecieron la convivencia pacífica con las poblaciones musulmana, griega y latina. En Palermo, la corte de Roger II estaba formada de cristianos y musulmanes, bilingües y trilingües. Sabios y literatos musulmanes de España, Africa y oriente convivían con caballeros y soldados normandos, con clérigos y nobles de Italia y Francia, al servicio del rey. La organización palatina era en gran medida un calco de las cortes musulmanas. El rey se ataviaba a la oriental, mantenía un harén. Según las noticias conservadas, poseía un fastuoso manto bordado de letras cúficas y en sus salidas gustaba cubrirse con el parasol de gala, a imitación de los califas fatimíes de Egipto. Su propio cocinero, el director de su fábrica de tapices, su guardia personal, eran musulmanes, al igual que ministros, médicos y astrólogos de la corte. El rey hablaba y escribía el árabe. En las monedas

(38) Cfr. Claude Cahen, *El Islam*, vol. I, Siglo XXI, Madrid, 1984; Robert Mantran, *La expansión musulmana*, Labor, Barcelona, 1982; *Enciclopedia Europea*, vol. X, Garzanti, Milano, 1980; *Enciclopedia of Islam*, 1ª edición, reimp. 1987.

y en los documentos oficiales, junto al griego y el latín era usado el árabe, y gran cantidad de funcionarios de la administración eran musulmanes. También las mujeres cristianas de Palermo adoptaron la vestimenta de sus convecinas y sabían su lengua. Una academia científico-literaria funcionaba bajo la protección del rey, que también participaba en sus tareas; y en ella colaboraron geógrafos musulmanes tan célebres como Al Idrisi, ceutí que realizó sus estudios en Córdoba, recorrió sin cesar el occidente islámico y terminó instalándose en la corte de Roger II, bajo cuyo mecenazgo escribió una geografía descriptiva, extraordinariamente bien documentada, que durante siglos constituyó una fuente principalísima para el conocimiento de tierras prácticamente inaccesibles al viajero europeo, y que es conocida como el *Libro de Roger*. Colaboraron también polígrafos tan importantes como el andaluz Abu Salt de Denia, y médicos, filósofos, poetas, junto a otros literatos y sabios árabes, judíos y griegos de la isla. Es preciso destacar que en la corte de Roger II, la poesía árabe encontraba una magnífica acogida. Abundan los poemas laudatorios dedicados al rey, como por ejemplo los de Ibn Umar de Butera, los de Ibn Basrun, los de Ibn Ramadan de Malta, etc. (39).

Guillermo I, hijo y sucesor de Roger II y tío de Federico II, tan arabizado como su padre, promueve la activa transfusión de la ciencia greco-árabe a occidente. El primer ministro de Guillermo, Enrico Aristippo, ayudado por el almirante Eugenio de Palermo, traduce del árabe el *Almagesto* de Tolomeo hacia 1160. Eugenio traducirá también del árabe el texto de la *Optica* del mismo Tolomeo. (40).

Tras los reinados de Guillermo I (1154-1166) y Guillermo II (1166-1189), se produce el paso del dominio normando de la isla a la dinastía suaba de Hohenstaufen. En los años 1184-1186, Federico I se alía con Milán. Su hijo Enrique VI es coronado en esta ciudad rey de Italia, y contrae matrimonio con Constanza de Sicilia. En 1191, Enrique VI es coronado emperador por el papa Celestino III, quien a su vez concede el feudo de Sicilia a Tancredo de Lecce, hermanastro de Guillermo II de Sicilia y elegido rey por un partido normando. A la muerte de Tancredo el papa se opone vanamente a la coronación de Enrique VI como rey siciliano, siendo éste finalmente coronado en Palermo, uniendo este reino al Imperio Germánico.

Enrique VI muere en 1197, a los 32 años. Su hijo Federico II cuenta 3 años de edad. Sólo en 1220 se instala éste en Sicilia, abriendo un gran periodo de prosperidad para la isla.

Es en este momento cuando la corte de Palermo semejaba, según los testimonios, una corte musulmana. Este emperador políglota (parece ser que supo, además de las lenguas de Italia y Alemania, el provenzal, la lengua d'óil, el latín, el griego, el árabe y el hebreo), librepensador, filósofo, poeta, se rodeó, como sus antecesores, de musulmanes para muy diversas tareas. En sus viajes, tanto a Tierra Santa como a través de Italia, se acompañaba de éstos, bien como cortesanos, oficiales o ministros. Hacía venir de España o de oriente bailarinas y danzantes árabes. Mantenía un harén en Lucera y trasladaba un serrallo de campaña en las guerras de Italia. Inocen-

(39) Cfr. Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Instituto hispano-árabe de Cultura, Madrid, 1961, p. 363; M. Amari, *Storia...*, vol. III, parte 3ª.

(40) R. Menéndez Pidal, "Sicilia y España antes de las Vísperas sicilianas", en *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, p. 160.

cio IV lo acusaba de tener pajes sarracenos y de hacer custodiar a su mujer por eunucos. En las solemnidades se presentaba ante el público rodeado de un cortejo de odaliscas, esclavos, eunucos, carros, leopardos y los más raros y exóticos animales. Papas y reyes cristianos lamentaban públicamente el escándalo de aquella corte y de aquel emperador. Hasta la túnica con que fue enterrado estaba bordada en oro con una inscripción árabe. En cuanto a su actividad de fomento de las ciencias y las letras musulmanas, podemos destacar lo siguiente: en la universidad de Nápoles, fundada por él en 1224, reunió una importante biblioteca de manuscritos árabes; por otra parte, hizo traducir las obras de Aristóteles y Averroes, enviando copias a París y Bolonia para su difusión. Atrajo a su corte a filósofos, astrólogos y matemáticos hebreos o musulmanes. Mantuvo correspondencia con los principales sabios musulmanes, del Yemen, de Egipto, de Iraq, de Marruecos (41).

Por otra parte, y como contrapunto, la política que llevó a cabo el emperador en cuanto a la población musulmana fue absolutamente represiva, produciéndose las grandes deportaciones a Lucera. En este sentido, expresa Gabrieli que "Federico II, pur imbevuto di cultura araba, fu politicamente e socialmente il liquidatore di questi ultimi resti dell'Islam in Sicilia" (42). Esta contradicción entre el comportamiento político y el comportamiento cultural del emperador, no debe sorprendernos en tanto que Federico II no cultivó el refinamiento y la cultura de los árabes como instrumento de gobierno sino como lujo personal y de su corte, como elemento de prestigio y delectación (43).

La poesía árabe siciliana que conservamos, aparte el diván completo del principal poeta, Ibn Hamdis, que ha llegado a nosotros, se restringe a las muestras que nos aportan diversas antologías: la de Al-Isfahani, la de Ibn Said al-Magribi, la de Ibn al-Qattá, la de Ibn Basrun. Esta poesía se apaga con los últimos normandos. La poesía árabe de Sicilia, en opinión de F. Gabrieli, durante esta época de dominio normando, en este clima de sincretismo y refinamiento cultural, ofrece sus frutos más logrados. Entre este final y el florecimiento de la Scuola Siciliana se extienden varios decenios de silencio, no conservándose testimonios de producción poética. No obstante, podría pensarse que al igual que Federico II fomentó una importante comunicación en el terreno científico con la cultura árabe, ésta se produjera igualmente en el plano poético, no siendo en modo alguno imposible que en la corte del emperador cantaran en su lengua poetas árabes de los que nada nos ha quedado. Por otra parte, es seguro que el rey y sus cortesanos escucharon canciones árabes en boca de esclavas u otros personajes musulmanes de la corte (44).

Federico II dotó a su reino de Sicilia de una legislación unitaria y de una administración orgánica. Algunos autores han llegado a afirmar que éste fue el primer estado moderno de Europa. Y es aquí donde nace el primer movimiento literario

(41) Cfr. M. Asín Palacios, *La escatología...*, p. 364; M. Amari, *Storia...*, vol. III, parte 3ª, pp. 729-733.

(42) Cfr. M. Asín Palacios, *La escatología...*, pp. 364-365.

(43) Cfr. F. Gabrieli, "Arabi di Sicilia...", p. 43; R. Menéndez Pidal, *España, eslabón...*, p. 165.

(44) Cfr. F. Gabrieli, "Arabi di Sicilia...", p. 37; M. Amari, *Storia*, vol. III, parte 3ª, p. 732.

italiano que se abre en un horizonte no meramente regional y que alcanza un nivel de alta cultura laica. ¿Qué debe este movimiento a los árabes? Según nuestra visión, prácticamente nada. La convivencia fructífera de las dos élites culturales nos lleva a pensar que esta misma comunicación se estableció en el terreno poético, pero sin una plasma-ción efectiva. Lo cual es absolutamente lícito. En 1250, fecha de la muerte de Federico II, los árabes cumplían aproximadamente su cuarto siglo de estancia en la isla. De los cuales sólo 2 de dominio. De convivencia con los normandos y sus sucesores sólo un siglo y medio, siendo los últimos tiempos de duros reveses sociales. La generación de la Scuola Siciliana, vuelta en sus intereses poéticos hacia Provenza, no tenía necesidad alguna de estos otros ejemplos.

Pero quizás, si los estudios de romanistas y arabistas insistieran en este campo, podrían encontrarse mayores conexiones en las parcelas que han sido señaladas.



LA COMPARACION: PRINCIPAL RECURSO INTENSIFICADOR DE LA POESIA SICILIANA

FAUSTO DIAZ PADILLA
Universidad de Oviedo

1. La intensificación: Comparativas y consecutivas

La intensificación de conceptos, sensaciones, acciones, etc., es uno de los recursos más frecuentemente usado por los poetas de todos los tiempos como medio para expresar su emotividad. Los poetas sicilianos no son una excepción a esta tendencia y hacen un gran uso de los procedimientos intensificativos, destacando dos de los más característicos: las construcciones comparativas de igualdad y las consecutivas. Ambas tienen en común el elemento cuantificador del primer miembro (1):

1. Femina d'esto seculo *tanto* non amai amore
*quant'*amo teve, rosa invidiata (Cielo d'Alcamo) ————— *Comparativa*
2. *tanto* conforto *ch'*io vivo in doglia (Pier della Vigna, III, 42) — *Consecutiva*

y se diferencian desde el punto de vista formal por el segundo elemento, introducido por *quanto* y *che* respectivamente, lo que comporta además una diferencia funcional ya que el segundo miembro de la consecutiva es una oración hasta el punto de que si éste se elidiese predominarían los valores comparativos si la entonación no asegura claramente, como se verá, el valor consecutivo.

2. Paradigmas de las comparativas: Variantes

La primera diferenciación que cabe hacer en las proposiciones comparativas es distinguir *la igualdad* de la *no igualdad*, ya que el elemento introductor o transpositor varía; para *la igualdad* es doble *quanto* y *come*, y para la *no igualdad* es *che* independientemente que sea de superioridad o inferioridad.

Los paradigmas de las construcciones comparativas de igualdad son: *tanto* ...

(1) Se cita por "Poeti del Duecento", Classici Ricciardi, Milano-Napoli.

quanto, così ... come, que reflejan su origen y los valores semánticos que están a la base de ambos: el primero especializado para comparar cantidades y el segundo cualidades:

3. *Se tanto* aver donàssemi *quanto* ha lo Saladino (C. d'Alcamo, 28)

4. *Come* fontana piena,
che spande tutta quanta,
così lo meo cor canta (Guido delle Colonne, II, 25)

Las de superioridad e inferioridad presentan cada una un único paradigma diferenciados por el cuantificador del primer miembro, *più* o *meno*, mientras que el segundo va introducido por el denominado *che* comparativo y por la preposición *di*, cuyos valores y función transpositora serán analizados más adelante. Existe entre los paradigmas de superioridad e inferioridad una diferencia cronológica ya que el de inferioridad en latín era analítico y sintético el de superioridad que pasa a ser, posteriormente, analítico en latín vulgar. Esta diferencia cronológica redundaba en una mayor expresividad en el de superioridad por ser de creación más reciente y porque el hablante, el poeta en este caso, prefiere intensificar un contenido en grado de superioridad que en inferioridad aún cuando su intención sea la de empequeñecerlo o minimizarlo pues para ello basta con que lo sustituya por su contrario léxico.

La preferencia por las construcciones de superioridad es evidente en los poetas sicilianos dada la gran frecuencia que hacen uso de ellas, mientras que las de inferioridad son tan esporádicas hasta el punto de que pueden considerarse raras o infrecuentes en la mayoría de ellos. Esa preferencia por las construcciones de superioridad repercute, asimismo, en una mayor riqueza fonética de las variantes de los sintagmas comparativos. El sintagma de inferioridad *meno* tiene como única variante la forma apocopada *men*. Esta forma apocopada es posible ya que obedece a la regla general de apócope de la vocal cuando va precedida de consonante nasal, que no se encuentre ante pausa —lo que en el caso de la comparación es imposible pues estaría en contradicción con la misma idea de *comparación* que requiere dos términos, aunque el segundo puede hallarse elidido pero no el primero que es al que precede dicho sintagma—, y por último la vocal final elidida, la -o, no es morfema que indique género o número dado que ese sintagma comparativo es un adverbio, categoría morfológica caracterizada por su inmovilidad morfológica. Ejemplo:

5. “non voi’ che *men* per morte mi sovegna,
di quella in cui fòr mise
tutte bellezz’e assise” (Pier della Vigna, III, 56)

Por su parte el sintagma comparativo para *la superioridad* aparece con cuatro variantes fundamentales que derivan de la forma etimológica *plu* s:

6. “ch’eo sono isventurato
plu d’omo innamorato” (Re Enzo, 12)

7. “eu, chi amu e timu e servi/vi/ a tuturi
cilatamenti *plu/i/* chi autru amaduri” (Stefano Protonotaro, I, 65)

8. “*Più* luce sua beltate e dà sprendore
che non fa ‘l sole né null’autra cosa:” (Giacomo da Lentini, XIII, 5)

9. “*chiù* bella donna di me troverai” (Cielo d’Alcamo, 60)

Las dos primeras variantes *plu/i/*, */plu/*, reflejan claramente el étimo: *plu/i/* con evolución orgánica de la *-s > j*, con una articulación casi imperceptible ya en vías de extinción como se documenta con la variante *plu*. Las dos últimas *più* y *chiù* con palatalización del segundo miembro del nexo consonántico, de *-l > -j*, son una la variante más generalizada y la otra, *chiù*, propia de una amplia zona comprendida entre el Lazio y la Sicilia, y que es debida a la identificación del resultado de */pl/* con el de */kl/*.

3. Los sintagmas comparativos de igualdad que introducen el primer miembro, *tanto* y *così*, son continuadores —aunque con refuerzo en el caso del segundo, de *così*— de los ya existentes en latín para las proposiciones cuantitativas y modales de las que proceden. Ambos aparecen siempre en su forma plena lo que es obligatorio en el segundo por ser agudo, pero no así en el primero que bien pudiera presentar una variante apocopada *tan* como en español, favorecida por el hecho de que uno de los sintagmas alternativos en latín era *t a m* como primer miembro de las cuantitativas.

Sin embargo son muy frecuentes las dos variantes del segundo sintagma, siendo la más habitual la forma simple:

10. “non poria ristorar *si* gran perdanza
come fu in quella dia —che si n’andao
madonna, d’esta vita trapassao” (Giacomino Pugliese, 44)

es decir, la descendiente directa del *sic* latino. La variante reforzada con *e c c u* con aféresis de la sílaba inicial, es decir, *così* es de aparición más esporádica.

Las funciones de los sintagmas comparativos *tanto*, *così*, *più*, *meno*, junto con el segmento comparativo que les sigue, no se concretan en una sola, fija e inmutable, sino que pueden desempeñar las propias del sustantivo, del adjetivo o del adverbio.

Aquellos otros cuantificadores de carácter orgánico o sintético, continuadores directos de los latinos, como *migliore* o *peggiore* para la cualidad, *maggiore*, *minore* para la cantidad, cumplen sólo función adjetiva, mientras que *meglio* y *peggio* están especializados para la adverbial —en español estas funciones no van acompañadas de una diferenciación formal: *mejor* y *peor* funcionan tanto como adjetivo como adverbio—.

4. Otra diferencia formal, aparte la ya indicada del doble transpositor *quanto*, *come* para la igualdad, y *che* para la desigualdad, distingue a uno y otro tipo de comparación: en la igualdad se puede prescindir del cuantificador —*tanto*, *così*— del primer término sin que por ello sufra menoscabo la intensidad expresada, mientras que en la desigualdad es absolutamente obligatoria la presencia del cuantificador —*più*, *meno*— ya que sin él no existe comparación. De ello se deducen dos hechos: uno, que los transpositores *quanto* y *come* llevan carga intensiva cuantitativa o cualitativa, como en latín, mientras que la preposición *di* o el *che* carecen de ella, lo que es índice de una función diversa, próxima a la del relativo hasta el punto de que debe considerarse como una variante de él, pero conectado necesariamente con el cuantificador del primer término. El *che* comparativo o la preposición *di* sólo son índices de desigualdad pero sin especificar superioridad o inferioridad.

El *che* comparativo continúa los valores del *quam* latino, introductor del segun-

do término para la no-igualdad cuando precede a un sustantivo o adjetivo en nominativo así como al término de igualdad, el llamado complemento comparativo. Restos de esta forma aparecen en los poetas sicilianos:

11. Si bel parlante, donna, con voi fora,
e direi como v'amai lungiamente,
più ca Piramo Tisbia dolzemente (Pier della Vigna, I, 12)
12. ed eo mi laudo che *più* altamente
ca eo non ho servuto.

Sin embargo, el *che* predomina con mucho como introductor del segundo término de la no-igualdad:

13. Lo vostro detto, poi ch'io l'ag/g/io adito
più mi rischiara *che* l'aire sereno (Abate di Tivoli, XIV, 5)
14. La vostra fresca cera,
lucente *più che* spera; (Guido delle Colonne, II, 14)
15. Ed ha bellezze *più ch'*eo non so dire (Rinaldo d'Aquino, 12).

El otro elemento introductor del segundo término, la preposición *di*, no es muy frecuente en los poetas sicilianos, lo que no quiere decir que no se encuentren ejemplos de ella:

16. Oi dolce cera con guardi soavi,
più bella d'altra che sia in vostra terra. (Guido delle Colonne, IV, 14).

En el italiano actual *che* y *di* se reparten el uso como nexos introductores, especializándose cada uno de ellos según la categoría gramatical de la palabra a que preceden:

che ante adjetivo, verbo, adverbio en *-mente* o complemento introducido por preposición.

di precediendo a nombre, pronombre personal.

o dicho con otras palabras, cuando se comparan dos cualidades o dos acciones verbales respecto a un nombre se prefiere *che*, y cuando se compara una cualidad o acción verbal respecto a dos nombres se emplea *di*. La alternancia de *che* y *di* como introductores del segundo término se explica por razones etimológicas. Como se ha indicado el *che* continúa los valores del *quam* latino como introductor del segundo término de la no-igualdad, ya sea superioridad o inferioridad, cuando iba seguido de nominativo; por su parte *di* es el resultado de la resolución de la otra variante latina para la no-igualdad, o sea, el caso ablativo del complemento en cuestión unido directamente a la forma del comparativo sin ir introducido por ninguna partícula conectora: el ablativo se resuelve en *di* + sustantivo. Ambos elementos introductores se hallaban reforzados en su uso por otras construcciones comparativas. Así, el *che* por la partícula *quam* como correlativa de *tam* que es la única de las tres parejas para expresar la igualdad que se pierde en italiano; *di* por la misma preposición que aparece como introductora del segundo término del superlativo relativo latino, habida cuenta que su estructura paradigmática es idéntica a la del comparativo pero con la necesaria presencia del artículo ante el cuantificador del primer término, lo que es inviable en la estructu-

ra comparativa, aunque en este caso procede de la resolución del genitivo de plural en *di* + sustantivo. Es decir, debido a este común origen *che* y *di* han funcionado como sinónimos durante la mayor parte de la historia del italiano y aún en la actualidad queda a la libre elección del hablante el empleo de uno y otro en determinadas estructuras como cuando preceden a adverbios no acabados en *-mente*. Y ese origen justifica, por ejemplo, la especialización de uno u otro elemento introductor en determinadas estructuras, aunque la sustitución de la declinación casual por la bicausal y la posterior desaparición de ésta hacen imposible mostrar dicha especialización en los sustantivos, porque todas las formas confluyen en una y ésta podría ir introducida por *di* para el caso que se hiciese derivar de la variante del ablativo, o *che* si se hiciese derivar de *quam* + nominativo; no obstante, resulta evidente en los pronombres. Basta comparar el italiano con el español donde no se usa la correspondiente preposición *de* como elemento introductor del segundo miembro:

17. E' più alto / maggiore *di* me *di* + (oblicuo) pron. compl.
Es más alto / mayor *que* yo *que* + pron. sujeto.

Vestigios de esta situación se espigan en los poetas sicilianos, si bien este pronombre sujeto funciona como tal en la proposición que introduce

18. ed eo mi laudo *che* più altamente
ca eo non ho servuto (Rinaldo d'Aquino, 46)
19. donòmi Amor più *ch'eo* non meritai (Pier della Vigna, III, 3)

Sin duda, la obligatoriedad de que el *che* vaya seguido de sujeto explica su especialización precediendo a un verbo, ya que éste lleva implícitamente en su morfema el sujeto gramatical:

20. Ed io v/oi/ amo più *che* non credete voi (Abate di Tivoli)
21. ch'assai mi fa più amare
che non amò null'altro, ciò mi pare (Guido delle Colonne, V, 75)

Cuando no existe verbo el pronombre funciona como complemento comparativo y por tanto en caso no-sujeto, como en el ejemplo 17. y el nexa introductor es *di*. Esta tendencia a emplear *di* ante sustantivo, identificado a este respecto con el no-sujeto, se mantiene hasta el punto de preceder a nombres que derivan del nominativo, como algún imparisílabo de la tercera como *uomo*:

22. Aggio gio' più *di* null'om certamente (Rinaldo d'Aquino, 15)

que de acuerdo con el paradigma latino, o el de los pronombres personales en italiano, debería ir introducido por *che*, *ca* en la lengua antigua.

Por ello otra constante en el uso del *che* es precediendo a nombre acompañado de preposición, es decir, en función de no-sujeto:

23. per cui vivo
più pensivo
ca per Dio romita (Canzonette Anonime, II, 4)

quizá en estos casos de complemento se trate de evitar la sucesión de dos preposiciones, o sea de *di* más la preposición que introduce el complemento y entonces el segun-

do término de la comparación se introduce por el otro nexa, es decir por *che* aunque originariamente estuviese especializado para el caso sujeto.

En los ejemplos 18, 19, 20, 21 se constata que los poetas sicilianos gustan de intensificar la comparación de no-igualdad con una negación que sigue al *che* y forma unidad acentual con él. En ocasiones se refuerza mediante la acumulación de otros indicadores de negación como adverbios o adjetivos indefinidos:

24. e bene posso cantar *più* amoroso
che non canta *già mai* null'altro amante. (Guido delle Colonne, II, 33)

Otras veces el sintagma negativo que sigue a la partícula comparativa es un sintagma nominal y la negación va expresada por un adjetivo indefinido denominado por algunos autores, no sin razón, adjetivos de cantidad en su grado cero:

25. Madonna ha'n sé vertute con valore,
più che null'altra gemma preziosa (Giacomo da Lentini, XIII).

26. *più di null'altra* cosa mi sta 'n core (Guido delle Colonne, III, 25)

Ambos ejemplos son además una prueba de la inestabilidad de los segundos miembros comparativos, ya que ante sintagmas idénticos en uno se prefiere *che* y en el otro *di*, continuando de este modo la equivalencia de los paradigmas latinos.

5. ¿Cuál es la función tanto del *che* como del *di*? ¿Son simples elementos introductores del segundo miembro de las comparativas de no-igualdad o cumplen otra función primordial? Se ha visto, aparte de los casos expuestos en el epígrafe 4., que *di* precede a núcleo nominal ya sea nombre, pronombre o cualquier otro segmento nominalizado, y *che* a núcleo verbal con sus posibles expansiones —sujeto, complemento..., o sea oración. Ambos tienen como función la de transponer la palabra o secuencia que sigue a término adyacente de la palabra a que acompañan. Compárense las siguientes series de sintagmas:

- A) 1^a. Una storia italiana.
2^a. Una storia trecentesca.
3^a. Una storia antica.
4^a. Una storia boccaccesca.
5^a. Una storia sua.
- B) 1^a. Una storia d'Italia.
2^a. Una storia del Trecento.
3^a. Una storia di quell'epoca / di quei tempi.
4^a. Una storia di Boccaccio.
5^a. Una storia di lui.

Ambas series son sinónimas e igualmente su estructura sintáctica es la misma: Núcleo nominal más adyacente. Pero mientras en la serie A) los adyacentes son adjetivos, en la serie B) son sustantivos que han sido transpuestos a la categoría adjetiva por medio de la preposición *di*, en tanto que relaciona al segundo nombre (adjetivado) con el primero (núcleo nominal). Lo mismo puede decirse de otros grupos sintagmáticos introducidos por otras preposiciones diferentes y que, como en los ejemplos vistos, pueden ser sinónimos de adjetivos existentes en la lengua o no; en este último caso los sintag-

mas transpuestos de nombre a adjetivo por medio de la preposición es un medio de derivación especial que la lengua utiliza para transponer un nombre en adjetivo cuando ese nombre no tiene un adjetivo derivado por medio normales.

Otro tanto sucede con el *che* como introductor del segundo miembro de la comparación. Este *che* comparativo es una de las varias ramificaciones, junto con el *che* consecutivo, del *che*₂ o adjetivador. En efecto, el *che* románico se diversifica fundamentalmente en dos variantes: un *che*₁ o *che* sustantivador y el ya citado *che*₂ o adjetivador. El primero convierte la oración transpuesta en nombre y como tal desempeña en relación a la oración principal cualquiera de las funciones propias de los sintagmas sustantivos; el segundo la transforma en adjetivo y cumple las funciones de cualquier sintagma adjetivo. Véanse las transposiciones del *che*₂

- A) 1. Una storia divertente
- 2. Un ragazzo studioso
- 3. Un autore napolitano.
- B) 1. Una storia che diverte
- 2. Un ragazzo che studia
- 3. Un autore che è di Napoli.

Los sintagmas de ambas series son sinónimos y de igual estructura:

Nombre + adyacente.

pero en los de la serie A) el adyacente es un adjetivo y en los de la serie B) es toda una oración transpuesta a la categoría de adjetivo. El elemento transpositor es, sin duda, el *che*, denominado tradicionalmente “relativo” y por Alarcos *che*₂:

*che*₂ + Oración → Adjetivo.

Al igual que la transposición del nombre a adjetivo por medio de la preposición, la transposición por el *que*₂ es un medio especial de derivación que la lengua utiliza para que una oración funcione como adjetivo, especialmente cuando no existe en la lengua un adjetivo cuyo contenido semántico equivalga al de la oración.

El *che* comparativo es una variante especial del *che*₂ pues como él presupone un antecedente si bien el comparativo requiere una “especie de antecedente” cuantificado —*più, meno*, etc.— y tiene función de coordinación o conexión, dado que sus términos pertenecen a la misma categoría y desempeñan idéntica función.

La conclusión que se desprende de lo expuesto es que tanto *di* como *che* transponen la secuencia que les sigue a función adyacente cuyo núcleo es un sintagma comparativo. Es decir, son simples transpositores a adjetivo y el uso de la preposición *di* o de la conjunción *che* se rige por los principios básicos de la transposición: preposición para transponer un sustantivo en adjetivo y la variante comparativa *che* del *che*₂ para transponer una oración en término adyacente. Es decir, la presencia de *di* o *che* está determinada por la categoría gramatical del segmento o secuencia a transponer.

6. Los nexos introductores del segundo miembro para la comparación de igualdad *quanto* y *come* poseen una carga intensiva cuantitativa o cualitativa semejante a la de las proposiciones cuantitativas y modales latinas de las que proceden.

La estructura paradigmática de la igualdad es similar a la de la no-igualdad con la lógica salvedad de la diversidad de introductores de cada uno de los términos de la comparación. Se acaba de exponer cómo el *che* desempeña una función de coordinación y transpone, como el *che*₂ o *che* relativo, todo el sintagma que le sigue a función adyacente. ¿La categoría sintagmática y la función de *quanto* y *come* son iguales a las del *che* introductor de la comparación de no-igualdad? ¿*Quanto* y *come* comportan el valor del *che* relativo junto con otros añadidos? Veamos las posibles similitudes:

A) Farò il lavoro <i>come</i> vuoi	B) Farò il lavoro <i>nel modo che</i> vuoi
Guadagna tutto <i>quanto</i> vuole	Guadagna tutto <i>quello che</i> vuole

Ambas series son equivalentes y en ellas se aprecia, especialmente por la equivalencia de la B), que el signo *come* amalgama en sí los siguientes elementos: preposición de aditamento más lexema de “modo” o “noción” más *che*₂ transpositor.

Por su parte *quanto* es también una amalgama de:

*che*₂ transpositor más lexema de cantidad.

Ejemplo:

27. Su' è lo core e suo so' *tutto quanto* (G. da Lentini, “Molti amadori...”)

donde el antecedente cuantificado es *tutto*.

Ambos signos, *come* y *quanto*, desempeñan la misma función: la de transponer una oración a adjetivo, funcionando como adyacente de un adyacente, si bien sólo admiten antecedentes que encierran en sí los valores de “modo” y “cantidad” respectivamente. A pesar de su semejanza funcional son de diferente categoría gramatical: uno es un adverbio y el otro un adjetivo, lo que en caso de nominalización por carecer de antecedente condiciona su función tanto en la oración transpuesta como la de ésta respecto a la principal:

come, como todo adverbio, desempeña la función de aditamento en la oración transpuesta y ésta es igualmente aditamento respecto a la principal.

quanto, si carece de antecedente adjetiva y nominaliza al mismo tiempo a la oración transpuesta ejerciendo en ésta, como el *che*₂ cuando se halla nominalizado, cualquier función nominal —sujeto, implemento, complemento, suplemento o aditamento— respecto a la principal.

En suma *come* y *quanto* son, al igual que el *che* de las comparativas de no-igualdad, signos que llevan implícito el valor del *che*₂ y transponen la secuencia que preceden a función adyacente, a adjetivo, de un antecedente; pero a diferencia del *che* de la no-igualdad estos signos amalgaman en sí los lexemas de modo y cantidad respectivamente. Pero en las construcciones comparativas, al igual que el *che*, se han especializado para intensificar el antecedente cuantitativa o cualitativamente, mientras que sus valores relativos quedan en un segundo plano, reducidos sólo a la referencia a un cuantificador de la base y que es su antecedente hasta el punto de que pueden considerarse distintos aunque homófonos. Necesariamente hacen referencia a un cuantificador de la base que es su antecedente, un antecedente cuantificado:

28. Femina d'esto seculo *tanto* non amai ancora
*quant'*amo teve, rosa invidiata (Cielo d'Alcamo, 43)

29. Per *quant'ag/g/io* di gioia,
 tant'ag/g/io mala noia (Giacomo da Lentini)

El *come* dada su naturaleza adverbial únicamente puede desempeñar función de aditamento:

30. /e/ sì dolcemente fonda
 com' lo fino oro che fonda (Giacomo da Lentini "Dal core...", 169)
31. Ancora tu nom m'ami, molto t'amo,
 sì m'hai preso *come* lo pesce a l'amo (Cielo d'Alcamo, 134)

En los poetas sicilianos predomina el paradigma de *così* o *sì* ... *come* para comparar cualitativamente, frente al menos frecuente *tanto* ... *quanto* para la cantidad.

El primer elemento de la correlación comparativa puede elidirse sin que por ello pierda parte de su valor. Ello sucede raramente con el paradigma cuantitativo *tanto* ... *quanto*:

32. Se non *quanto* madonna mia voria,
 ch'ella mi pote morte e vita dare (G. da Lentini, "Molti amadori..." 7)

Sin embargo, es muy habitual en el otro paradigma, en el cualitativo, especialmente en comparaciones que están en la base de muchas metáforas:

33. giorno non ho di posa,
come nel mare l'onda (Re Enzo, 33)
34. O ch'io mi rinovasse
come cervo in vecchiezze
35. E piango per usag/g/io,
come fa lo malato
 che si sente agravato
 e dotta in suo corag/g/io (Stefano Protonotaro, II, 37)

Los signos del paradigma para la igualdad son en el italiano signos correlativos fijos:

tanto ... *quanto*
così ... *come*

no pudiendo entrecruzarse estos elementos en la denominada por la gramática tradicional "atribución relativa", es decir, en los casos en que la comparación de igualdad se establece entre sintagmas diferentes.

Sin embargo, sí se da la posibilidad de cruce en las construcciones que la gramática tradicional llama oraciones comparativas, de manera que se admite un paradigma semejante al existente en español: *tanto* ... *come*. En los poetas sicilianos se halla algún ejemplo de esta estructura:

36. Speranza m'ha 'nganato
 e fatto *tanto* er/r/are
 com'omo c'ha giucato
 e crede guadagnare
 e perde ciò ch'avía (Mazzeo di Ricco, I, 37)

La intensificación de las comparativas de igualdad generalmente se lleva a cabo

en los poetas sicilianos por la inclusión de un adverbio de cantidad, casi siempre de superioridad; ello provoca la inversión de sus valores dando lugar a comparativas de no-igualdad, de superioridad o de inferioridad, dependiendo del adverbio añadido:

37. Lo sole è alto, e sì face lumera,
e tanto più quanto 'n altura pare (Guido delle Colonne, IV, 36)

Incluso puede aparecer en los dos miembros de la comparación como elementos correlativos entre sí, y entonces intensifican la comparación de igualdad sin modificarla en beneficio de ninguno de sus miembros con lo que el valor de igualdad originario queda salvaguardado:

38. ma quanto p i ù mal mi fai,
tanto il mi metti p i ù in voglia (Compagnetto da Prato, 12)

7. Mención aparte merece una variante de las comparativas con *come* como segundo miembro: aquéllas en que este signo comparativo va seguido del sustantivo *omo*, *omu*, *om*, *on*, más o menos gramaticalizado:

39. Com'om ch'è in mare ed ha spene di gire,
così facc'io, madonna, in voi venire" (Pier della Vigna, I, 5)
40. Com'om che pone mente
in altro exemplo pingi
la simile pintura,
così, bella, facc'eo (G. da Lentini, "Meravigliosamente", 4)

El apócope de la vocal final determina que el término comparativo acabe en *-m* consonante que se procura evitar ya sea reponiendo la vocal apocopada, que es la solución más frecuente, o bien sustituyendo la *-m* por la otra nasal admitida para esta posición, la *-n*:

41. e sì com'on son dutto ad aquistare,
così è dutto madonna e mantenere, (Iacopo Mostacci, 33)

En el último ejemplo citado el signo comparativo *come* va precedido, como reforzándolo, por la partícula *sì* acaso reflejo del *sic* del primer miembro de la comparación latina. Esta partícula es muy frecuente en los poetas sicilianos cuando se omite el primer miembro con lo que los valores comparativos corren el riesgo de ser absorbidos por otros de tipo modal:

42. Sì com'omo distritto
che non pote fuggire,
mi tene Amore afritto (Paganino da Serzana, 27)
43. Sì com'omo salvaggio
faraggio, com'è detto —ch'ello face (G. da Lentini, "Guiderdone", 23)
44. Sì com'omo in prodito
lo cor mi fa sentire... (G. da Lentini, "Madonna dir...")

En estos tres últimos ejemplos se constata que cuando se halla elidido el primer miembro de la comparación, *omo* aparece en su forma plena. Este sustantivo está gramaticalizado —de ahí que no diptongue la vocal tónica pues forma una unidad fónica con

el signo comparativo— y viene a equivaler al adjetivo demostrativo de tercera persona *quello* o *colui* cuando determina al *che*₂ al que nominaliza:

45. guardo 'n quella figura,
e par ch'eo v'aggia avante: ...
come quello che crede
salvarsì per sua fede (G. da Lentini, "Meravigliosamente", 23)

quello che podría sustituirse por *omo*, *om*:

com'om che crede

y al igual que en los ejemplos 39, 40 *om* podría ser sustituido por *quel*, *colui*...

come colui ch'è in mare ...
come quel che pone mente ...

Sin embargo, en los casos en que el signo comparativo *come*, seguido de *omo*, va determinado por la partícula *sì* no aparece a continuación el *che*₂ o *che* relativo, como se constata en los ejemplos 41, 43, 44.

8. Origen histórico

El paradigma para la comparación de igualdad *così ... come* sustituye junto con *tanto ... quanto*, a los diferentes paradigmas existentes en latín. El primero se crea en lugar de la pareja latina integrada por *sic ... ut*, como lo atestigua el primer miembro del paradigma italiano que no es sino un refuerzo de aquél: *così < eccu + sic*. Incluso en la lengua antigua y dialectal es frecuente la forma simple sin refuerzo bien sea como simple intensivo:

46. Or come pote *sì* gran donna entrare
per gli oc/c/chi mei, che *sì* pic/c/ioli sone? (G. da Lentini, "Or come po-
te...", 1)

47. Perchè mi siete fatta *sì* orgogliosa,
oi gentil donna bene avventurosa? (Percivalle Doria, 27)

o ya sea como primer elemento de la comparación:

48. /e/ *sì* dolcemente fonda
com' lo fino oro che fonda (G. da Lentini, "Dal core...", 169)

El segundo miembro de este paradigma *come* presenta tres variantes: *como*, *come*, *com'*. La primera, *como*, es la continuadora etimológica latina *quomodo*. La última, la forma apocopada es la más frecuente por ir habitualmente ante palabra que comienza por vocal, sobre todo porque una estructura que se reitera mucho en los poetas sicilianos es aquella en que el signo comparativo va seguido del sustantivo *omo*, *om* gramaticalizado, como procedimiento impersonalizador:

49. *Com'om* ch'è in mare ed ha spene di gire, ...
così facc'io, madonna, in voi venire (Pier della Vigna, I, 5)

La variante triunfadora en italiano *come* la explica Tekavčić (2) como debida a la fusión de *omo* con la conjunción coordinada copulativa *e*. Quizá la explicación sea más sencilla y se halle en relación directa con las formas apocopadas, y sobre todo, con las que constituyen unidad con *omo*, *on*, sean o no estructuras comparativas:

50. *com'omo /è/ c'ha ricchezze* (Giacomo da Lentini)
51. *Sì com'omo in prodito* (Giacomo da Lentini)
52. *Com'omu da lui bene ammiratu* (Stefano Protonotaro)
53. *Com'om che pinga e sturba* (Giacomo da Lentini)
54. *Com'om ch 'n mare si vede perire*
e camperia, potesse in terra gire (Stefano Protonotaro)
55. e sto *com'on* che non si pò sentire (Guido delle Colonne)

El hablante es consciente de que tanto en estas estructuras como en aquéllas en que *com'* precede a palabra que comienza por vocal se hallan compuestas por ese elemento más *omo*, *om*, *on*. Cuando este sustantivo gramaticalizado no se halla presente o aparece en contextos anteconsonánticos se añade al signo *com'* una *-e* paragógica de apoyo, al no poderse mantener como forma apocopada ya que la *-m* sería sustituida por *-n*, como se aprecia en el apócope de *omo* > *om* > *on* en el ejemplo 55, lo que provocaría su confusión homofónica con la conjunción *con*, de igual significado pero de categoría y función totalmente diferentes.

9. El valor intensificador de *sì*, sin el refuerzo de *eccu* y no como correlativo de *come*, está vigente en los poetas sicilianos determinando tanto a adjetivos:

56. Or come pote *sì* gran donna entrare
per gli oc/c/hi mei, che *sì* pic/c/cioli sone? (G. da Lentini, "Or come pote...", 1)
57. Tristano Isalda
non aman *sì* forte (G. da Lentini, "Dal core...", 39)

como adverbios:

58. ben credo che mi daria lo suo amore,
ch'eo l'ho *sì* fortemente goliato (Guido delle Colonne, III, 23)
59. così lo meo cor canta,
sì fortemente abonda
de la gran gioia che mena (Guido delle Colonne, II, 25).

Es indicativo que en tres de los cuatro ejemplos citados se halle referido a un lexema, adjetivo o adverbio, como *fort* que lleva implícita la idea de ponderación; y en el primer ejemplo acompañe a adjetivos con significado cuantitativo, *gran* o *pic/c/ioli*. Este tipo de lexemas evidencian el valor intensificador, también en italiano, de dicha partícula que, como correlato de *come*, *como*, constituye el primer miembro de las comparativas de igualdad.

(2) Tekavčić, *Grammatica Storica dell'italiano*, Vol. II: *Morfosintassi*, p. 643.

10. Tipos de paradigmas comparativos

Los paradigmas comparativos no presentan una única variante ya que los hablantes tienden a elidir aquellos elementos que no considera esenciales para la comunicación. La reposición de esos elementos, como pretenden algunos gramáticos, daría lugar a construcciones inusuales en el uso lingüístico. Para el español José Antonio Martínez da algunos ejemplos que en italiano serían como los siguientes:

A. Variante I:

1. Guadagna *meno* / *più* soldi che spende (*soldi)
2. Ha *più* grana a Londra che qui (*ha grana)
3. Riscuotono degli stipendi *più* grandi che meritano (*riscuotere stipendi)
4. Guadagnano mille pesete *più* di noi / che noi (*guadagniamo)
5. Oggi sono venuti *meno* di ieri / che ieri (*sono venuti)
6. Siamo arrivati *più* lontano di loro / che loro (*sono arrivati)
7. Si è avvicinato *più* di noi / che noi (*ci siamo avvicinati)
8. La bambina scrive *peggio* di sua sorella / che sua sorella (*scrive)

La reposición de unidades da como resultado construcciones de una validez más que dudosa. Además en italiano, a diferencia de lo que ocurre en español, el elemento introductor del segundo miembro de la comparación puede estar condicionado en los casos de reposición de unidades, como se constata en los ejemplos 4, 6, 7, 8, es decir cuando preceden a un sustantivo o pronombre, o sea en los casos en que se transpone un elemento nominal a función adjetiva y por esta razón el transpositor es la preposición *di*. Ahora bien, al reponer las unidades supuestamente elididas y que son sintagmas verbales convierten la secuencia introducida por el segundo término comparativo en oraciones que para ser transpuestas a función adjetiva requieren el correspondiente transpositor de oración a adjetivo, que es el *che*₂ o *che* relativo. Por esa misma razón los ejemplos 1, 3, ya en la construcción base van introducidos por *che*, dado que el elemento verbal está presente y los elididos son elementos nominales, **soldi*, **riscuotere stipendi*. Los segundos términos comparativos de las frases 2 y 5, pueden ir introducidos indistintamente en las frases bases por *di* o *che*, debido por una parte a la naturaleza nominal del adverbio —y de ahí el uso de *di*— y por otra a su función primaria de aditamento y por tanto, integrante del sintagma verbal —y por ello el uso de *che*—. Estas frases, pues, corroboran el valor de transpositor a función adyacente de *di* o *che*. Pero ¿adyacente de quién? Pregunta a la que se deberá responder más adelante, dado que ahora es más conveniente restituir los elementos elididos y se obtendrán frases como las siguientes:

B. Variante II:

1. Guadagna *meno* soldi *di quanto* / *quelli che* spende
2. Ha *più* grana a Londra *di quanta* / *quella che* ha qui.
3. Riscuotono degli stipendi *più* grandi *di quanto* / *quelli che* meritano
4. Guadagnano mille pesete *più* *di quanto* / *quelle che* noi guadagnano
5. Oggi sono venuti *meno* *di quanti* / *quelli che* sono venuti ieri
coloro che
6. Siamo arrivati *più* lontano *di quanto* / *ciò che* sono arrivati loro
quello che

7. Si è avvicinato *più di quanto ci siamo avvicinati noi*
ciò che / quello che

8. La bambina scrive *peggio di quanto* scrive sua sorella
ciò che / quello che

En todos los casos al reponer los términos no presentes en el grupo A se obtienen las frases del grupo B que, son oraciones transpuestas del siguiente tipo: una proposición de relativo adjetivada por un *che*₂ que funciona como adyacente del demostrativo *quello*, que a su vez introducido por el *di* “comparativo” que lo transpone a función adyacente del primer término de la comparación, o bien el adjetivo cuantificador *quanto*, que como se ha visto comporta los valores del *che*₂ más el lexema de cantidad y que en estas construcciones está sustantivado.

Este tipo de construcción *più / meno ... di quanto / di quello che ...* es la única viable en aquellas comparativas cuyo segundo miembro ha de constar necesariamente de un verbo en forma personal por no repetirse el primero:

Ha dato *più spiegazioni di quelle che doveva (dare)*

Sin embargo en la contraposición de las frases 1 y 3 de las series A y B se constata que la presencia de un verbo en forma personal en el segundo miembro no es condición imprescindible para la Variante II. Esta y de acuerdo con los ejemplos citados, parece estar en relación directa con el hecho de que el elemento elidido en el segundo miembro es el sustantivo presente en el primero y que para evitar su reiteración es sustituido por el pronombre demostrativo determinado por un adyacente que es una proposición de relativo introducida por *che*₂ o bien por el cuantificador *quanto*. El resto de las frases efectivamente reiteran en el segundo miembro el verbo del primero de las comparativas.

Entonces ¿las construcciones de la Variante II vienen originadas por la necesidad de la no reiteración en el segundo miembro de la comparación de un sustantivo presente en el primero o por la necesidad de repetir o introducir en el segundo miembro un verbo en forma personal? Antes de responder a esta pregunta comprobemos si la Variante II es también funcional en las comparativas de igualdad. Utilizando los mismos ejemplos que J.A. Martínez para el español tendremos en italiano construcciones como las siguientes:

1. Sono arrivati *così lontano come* lei diceva (variante I)
ciò che lei diceva (variante II)
2. Abbiamo *tanta fortuna quanta / come* meritiamo (variante I)
quella che meritiamo (variante II)

Pero el introductor del segundo miembro de la igualdad no requiere la presencia de la estructura de demostrativo + *che*₂ como la Variante II de la no-igualdad. Existe, no obstante, una diferencia estructural entre ambos tipos de comparativas: las de igualdad no modifican su paradigma según se use una variante u otra, pues ésta viene definida precisamente por los elementos que le siguen: directamente la proposición transpuesta (Variante I) o ésta va precedida de demostrativo + *che*₂ (Variante II).

En los ejemplos de la Variante II citados se constata que después del elemento introductor del segundo término de la comparación, ya sea *di* para la no-igualdad o

come para la igualdad, aparece de manera constante la estructura de demostrativo + un término adyacente introducido por *che*₂, dado que es una proposición transpuesta a función adjetiva, o dicho con otras palabras, una proposición de relativo introducida por *che*₂ y nominalizada por la anteposición del demostrativo. Esta estructura de demostrativo + *che*₂ remite necesariamente a un *antecedente* como muestra la concordancia del pronombre con él y que puede ser un sustantivo —ejs. 1, 2, 3, 4, de la serie B—, un adverbio —ejs. 6, 8, de la serie B y 1 de la igualdad— que lleva como adyacente el *cuantificador comparativo* del primer miembro: *meno soldi, più grana*, etc. Otras veces ese antecedente es el mismo cuantificador, ya sea en función sustantiva —ej. 5 de la serie B— o adverbial —ejs. 7 y 8 de la serie B—.

La concordancia en género y número del pronombre demostrativo con el sustantivo que tiene como adyacente el cuantificador comparativo evidencia que es el antecedente de esa estructura:

meno soldi ... quelli che ...
più grana ... quella che ...

Cuando ese antecedente es un adverbio el pronombre demostrativo es el neutro *ciò* o la forma homófona al masculino *quello*, como puede constatarse en los ej. 6, 8 de la serie B y 1 de la igualdad.

11. ¿Cuál sería, pues, la respuesta a la pregunta dejada abierta con anterioridad sobre si las construcciones de la Variante II son un recurso lingüístico para la no reiteración en el segundo miembro de la comparación de un sustantivo presente en el primero o para la repetición o introducción de un verbo en forma personal?

La comparación de las frases de las series A y B, especialmente de los ejemplos 1 y 3, en los que el elemento verbal está presente en la serie A, y los demás de ambas series en los que el verbo está elidido o la de las dos variantes de las comparativas de igualdad con verbo en forma personal en el segundo término de la comparación parecen indicar que la Variante II no está necesariamente determinada por la necesidad de introducir un verbo en forma personal.

Por otra parte la diferencia básica entre la Variante I y la Variante II reside en el segundo miembro de la comparación, pues en la I va introducido por *di* o *che* según la categoría nominal o verbal del elemento a transponer a adyacente, mientras que en la Variante II va introducido por *di* + pronombre demostrativo + *che*₂, estructura funcionalmente diversa a la anterior ya que, al igual que ella, el nexo introductor es *di* debido a que precede a pronombre. Este pronombre tiene como antecedente al elemento cuantificado del primer miembro de la comparación; la presencia del verbo en forma personal se debe a que ese pronombre, como se ha dicho, va explicado por un adyacente que es una proposición de relativo, pero que desde el punto de vista funcional no añade nada a la estructura comparativa del segundo miembro. Únicamente insiste sobre el elemento cuantificado lo que viene a ser un modo de intensificación por reiteración. Véanse cómo quedarían las frases de la Variante II:

Guadagna meno soldi di quelli /che spende/
Ha più grana a Londra di quella /che ha qui/, etc.

Sin duda, se necesita el elemento adyacente del pronombre demostrativo, entre barras, para una correcta y completa comprensión. La función del pronombre demostrativo, como la de todo pronombre, es la de sustituir a un nombre, y en este caso, a aquél que le sirve de antecedente y que no es otro que el que va acompañado por el cuantificador comparativo. A este respecto se entiende por nombre cualquier otro sintagma que tenga función nominal, como los adverbios. Por tanto, la función básica de ese pronombre es la de evitar la reiteración en cada uno de los miembros de un mismo sintagma, el sintagma comparativo, de un nombre o elemento nominal cuantificado.

12. La estructura comparativa

La construcción comparativa, efectivamente, es un sintagma más o menos amplio que cumple una función dentro de la oración. Veamos cuál es su estructura mediante el análisis contrastivo de algunas de las frases de las Variantes I y II de no-igualdad y de las comparativas de igualdad:

A) Variante I:

Riscuotono degli stipendi *più* grandi *che* meritano
Guadagnano mille pesete *più* di noi
Oggi sono venuti *meno* di ieri, etc.

B) Variante II:

Riscuotono degli stipendi *più* grandi di quelli che meritano
Guadagnano mille pesete *più* di quelle che guadagniamo noi
Oggi sono venuti *meno* di quelli / coloro che sono venuti ieri, etc.

O las comparativas de igualdad:

Sono arrivati *così* lontano *come* lei diceva
ciò che lei diceva

En todos los casos se repite la misma estructura: un sustantivo (*stipendi, mille pesete, ...*), el propio cuantificador en función sustantiva (*meno*) a causa de su naturaleza adverbial, o un adverbio (*lontano*). Estos elementos nominales se hallan intensificados por un cuantificador *più, meno, così*, y ese cuantificador lleva un elemento adyacente transpuesto a función adjetiva que es *di* cuando el sintagma a transponer es un sustantivo o cumple función sustantiva —...*di noi, di ieri...* y todos los de la Variante II por preceder a pronombre demostrativo— o *che* cuando el segmento transpuesto es una proposición, un verbo (*che meritano*). En esquema:

I. Riscuotono degli stipendi più grandi di quelli che meritano.

II. Riscuotono degli stipendi più grandi di quelli che meritano.

Y estructura semejante es la comparativa de igualdad, pues el signo *come* transpone el sintagma siguiente en adyacente del elemento cuantificado del primer miembro:

I. ... come lei diceva
adyacente

II. come ciò che lei diceva
adyacente

La diferencia existente entre las Variantes I y II de la igualdad, lo mismo que en la no-igualdad, es que en la I se produce una sola transposición: el adyacente del elemento cuantificado del primer miembro introducido por el signo comparativo es una oración transpuesta, mientras que en la II ese adyacente es un pronombre que a su vez lleva como adyacente una oración transpuesta por el *che*₂; o dicho con otras palabras: a adyacente por el *che*₂, a sustantivo por el demostrativo *ciò*, y de nuevo a adyacente por el *come*.

La Variante II, pues, no supone una modificación estructural del paradigma de las comparativas, si bien es un procedimiento de la lengua para potenciar el valor intensificador de la comparación por medio de la presencia en el segundo término del elemento nominal cuantificado del primero, sin olvidar que ese segundo miembro funciona como adyacente del cuantificador (*più, meno ...*) del primero, que a su vez es adyacente de elemento nominal que se intensifica.

En suma, se puede concluir que en la Variante II de las construcciones comparativas del tipo I que el *che* comparativo es un *che*₂ que transpone a función adyacente de un pronombre demostrativo la secuencia que le sigue y que se refiere a que tiene como antecedente un *sustantivo* o *adverbio*, determinado a su vez por un adyacente que es el cuantificador del primer término de la comparación.

13. Las estructuras comparativas usadas por los poetas sicilianos pertenecen a la Variante I lo que evidencia que la Variante II es más moderna y supone una fase evolucionada respecto a la anterior que es la continuadora directa de los paradigmas latinos:

60. Ch'assai mi fa *più* amare
che non amò null'altro, ciò mi pare (G. delle Colonne, V, 75)
61. Ed io v/oi/ amo *più che* non credete (Abate di Tivoli, XIV, 5)
62. Lo vostro detto, poi ch'io l'ag/g/io adito,
più mi rischiara *che* l'aire sereno (Abate di Tivoli, XIV, 5)
63. *Più* luce sua beltate e dà sprendore
che non fa 'l sole né null'autra cosa (G. da Lentini, XIII, 5)
64. ma lo core
more *più* spesso e forte
che non faria di morte -naturale. (G. da Lentini, "Madonna dir...")

En todos los casos la Variante II única posible es la forma neutra o considerada como tal *di quello che*, pues el "antecedente" a que se refiere es el propio cuantificador del primer término en función adverbial.

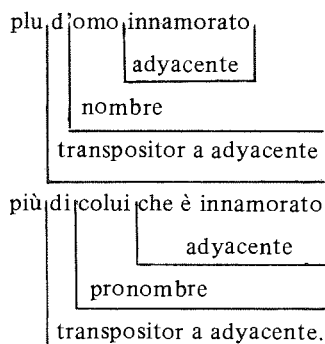
Valor impersonal posee la construcción cuyo segundo término va introducido por *di* + el sustantivo *omo* gramaticalizado:

65. ch'eo sono isventurato
plu d'omo innamorato (Re Enzo, 12)

que puede considerarse, precisamente por la gramaticalización de *omo*, como remoto antecedente de la Variante II, aunque ésta requiera la presencia de verbo en forma personal:

più di colui che è innamorato

ejemplo que evidencia la similitud de ambas estructuras:



Sin embargo, la construcción usada por los poetas sicilianos y que resulta ser similar a la de la Variante II de las comparativas es aquella cuyo segundo término *di* va seguido por el pronombre indefinido para la no-identidad *altro*, *-a* que lleva como adyacente, como el pronombre demostrativo de la Variante II, una proposición relativa introducida por el *che*₂:

66. Oi dolze cera con guardi soavi,
più bella d'altra che sia in vostra terra (G. delle Colonne, IV, 14)

14. Cabe aludir por último al Tipo II de las comparativas y que tienen como peculiaridad la de carecer de la Variante II, es decir, aquella que la referencia al antecedente cuantificado es más explícita por el demostrativo que con él concuerda en género y número. Frases como:

1. Ha *più debiti che* soldi
2. E' *più studioso che* intelligente
3. Decide *più velocemente che* riflessivamente
4. *Meglio tardi che* mai

Estos casos tienen en común:

- 1^o. Van siempre, y necesariamente, introducidos por *che*.
- 2^o. Carecen de la posibilidad de la Variante II del Tipo I, o sea, aquella en que los valores del antecedente van explicitados por el pronombre demostrativo que precede al *che*, el cual es a su vez elemento adyacente de aquél, y el grupo de demostrativo y *que* va introducido por la preposición *di* que lo transpone a función adyacente.

La razón de la imposibilidad de la Variante II para estos casos en frases como:

Ha *più debiti di quelli che* ha soldi, etc...

se explica por el hecho de que en aquellos que tienen la posibilidad de tener la Variante II el relativo precedido del demostrativo contrae con el verbo transpuesto la misma función que el grupo antecedente con el verbo de la oración principal, lo que es una prueba evidente del valor relativo del *che* comparativo, si bien con la limitación de la

identidad de función que el sintagma antecedente. Sin embargo, en este último grupo de frases aparece como término explícito de comparación un sintagma nominal —sustantivo, adjetivo o adverbio— que es diferente del que está presente en el primer término. Si se comparan estas tres frases, correspondientes a cada una de las alternativas:

- Tipo I I. Guadagna *meno* soldi *che* spende
 II. Guadagna *meno* soldi *di quelli che* spende

Tipo II Ha *più* debiti *che* soldi

se constata que en las tres el primer término desempeña la función de implemento; en el segundo término la situación varía, pues mientras que en las dos primeras —las del Tipo I— esta función la contrae el *che* o *quelli che* respecto al verbo transpuesto, en la del Tipo II es un sintagma diferente —*soldi*— de ahí que sea imposible su sustitución por *quelli che*. De ello se deduce como conclusión inmediata que el *che* de la última frase carece de los valores relativos de los de las dos primeras, concentrando su valor en la comparación. Desde el punto de vista semántico ambos tipos de comparaciones también son diferentes, ya que en las dos primeras el segundo término de comparación se presenta como unidad de medida del primero, o sea predominan los valores cualitativos referidos a un único sintagma, mientras que en la última prevalecen los cuantitativos entre dos sintagmas diferentes; o dicho con otras palabras, el segundo término de comparación no aparece como término de parangón del primero.

Por otra parte, el hecho de que la Variante II requiera necesariamente la presencia del verbo después del *che* avala sus valores relativos. Sin embargo, ello no sucede con la variante del Tipo II donde el *che* va seguido necesariamente de un sintagma nominal —sustantivo, adjetivo o adverbio— o cualquier sintagma nominalizado, como dos infinitos —*ci piace più giocare che studiare*—, de la misma categoría gramatical que el del primer término pero sin requerir un sintagma verbal. Son, pues, las del Tipo II una clase de comparativas diferenciada de las anteriores, en que el segundo elemento del paradigma es siempre *che* y no cabe la posibilidad de que alterne con *di* como en la Variante I según la categoría gramatical del sintagma que le siga.

La propia naturaleza cuantitativa de este Tipo II de comparación explica el que no sea usada por los poetas sicilianos, pues éstos utilizan la comparación como procedimiento de intensificación cualitativo que está, asimismo, en la base de gran parte de las metáforas y otras figuras literarias de esta escuela poética.

Las conclusiones más relevantes que se deducen del análisis de las estructuras comparativas en los poetas de la Escuela Siciliana son, por una parte, la escasez de variedad de los paradigmas comparativos ya que, prácticamente, se reducen a la Variante I del Tipo I, es decir, la continuadora directa de las estructuras latinas. No obstante, las construcciones en las que el segundo miembro va reforzado por el sustantivo gramaticalizado *omo* o por el pronombre indefinido para la no-identidad *altro*, *-a*, seguido de una proposición relativa introducida por *che*₂, vienen a equivaler a la Variante II. Esta parquedad de paradigmas contrasta, por otra parte, con la gran diversidad de nexos introductores comparativos. Para el primer miembro: *meno*, *men*,

plu, plu/i/, più, chiù, tanto, così, sí, che, ca, di... lo que viene a incidir en la razón apuntada con anterioridad de que la lengua se halla formada ya pero en sus primeras fases de desarrollo, lo que origina esa no fijación de los transpositores.



EL APOSTROFE ROSA EN LA ESCUELA SICILIANA DEL DUECENTO

ANA DOMINGUEZ FERRO

Universidad de Santiago de Compostela

El estudio de la poesía siciliana de la corte de Federico II y, en particular, el estudio de las fórmulas retóricas utilizadas para referirse a la dama nos llevan a fijar nuestra atención en la gran variedad de apóstrofes dentro de esta escuela literaria.

En primer lugar, hemos de dejar claro que entendemos por apóstrofe, y para ello seguiremos la definición propuesta por Isabel González:

“Figura retórica por la cual nos dirigimos directamente y con énfasis especial a una persona —o cosa personificada— presente o ausente” (1).

Centraremos nuestro trabajo en un apóstrofe en particular: aquel que utiliza el nombre de la flor *rosa* para dirigirse y personificar a la dama dentro de este corpus poético (2). Esta flor ha estado presente bajo diversas formas —imágenes, comparaciones, etc.— dentro de la cultura y literatura de la antigüedad y la Edad Media. El apóstrofe al que nos referimos conserva en la lírica siciliana un gran simbolismo y significado heredado de culturas y mundos anteriores, como veremos a continuación.

Según Joret (3) el nombre griego de la rosa no es autóctono. Su origen debe buscarse en una lengua enclavada en la zona del Irán. Pero lo que nos interesa es su aparición en la cultura y literatura, para lo cual hemos de remontarnos al siglo IV antes de nuestra con Teofrasto. En esta época la rosa estaba ya extendida en la cultura de todo el mundo griego. Pero no permanecería mucho tiempo encerrada dentro de sus fronteras; los colonos griegos la transportaron fuera de la Hélade.

En literatura, esta flor ha sido objeto desde los primeros textos de un gran culto. Se le atribuyó un origen sobrenatural, y fue el símbolo y el emblema de dioses y seres fantásticos.

(1) Vid. I. González, *Estudio del apóstrofe en la Escuela Poética Siciliana (parangón con la lírica gallego-portuguesa medieval)*, Santiago de Compostela, 1988 (en prensa).

(2) El material ha sido recogido, de forma exhaustiva, del corpus poético de la escuela siciliana, sirviéndonos de la edición realizada por G. Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, tomos I y II.

(3) Ch. Joret, *La rose dans l'antiquité et au moyen âge*, Slatkine, Genève, 1970, pp. 13-14.

No podemos averiguar el porqué de este origen divino, pero de lo que sí estamos seguros es de que no se debe a su belleza y perfume —como aduce Joret—, pues estas propiedades son características de un gran número de flores. Más bien puede deberse a otra de las hipótesis que apunta este autor, como son los poderes curativos y medicinales que se relacionan con esta flor.

Todos los autores que, desde los primeros tiempos de la Antigüedad y Edad Media han escrito sobre Terapéutica e Historia Natural, no han olvidado la rosa, a la que atribuyen virtudes medicinales y cualidades maravillosas y sobrenaturales, seguramente debido a la relación que con la divinidad imaginaron que poseía.

Lo que nos interesa destacar es que, desde el principio, se ve ligada a las divinidades. Estaba consagrada a Venus —que, no podemos olvidar, fue también la diosa de los jardines y la primavera—. Se convierte así en el símbolo de la belleza y del amor, de la inocencia virginal y de la fragilidad. Claudiano compara a María, esposa de Honorio, y a su padre, con “dos rosas florecidas al mismo tiempo en los jardines de Pestum” (4). Anacreón no encontró mejor forma de alabar a su amiga Myrilla que diciéndole que era “una rosa entre jóvenes muchachas” (5).

Pero a pesar de la gran importancia de esta flor en la antigüedad en leyendas, cuentos, etc., no ha traspasado la barrera de la comparación y no se ha llegado a la personificación de la amada en *rosa*, aunque en la lengua popular “mi rosa” fue una expresión de ternura usada muy pronto por los romanos —se encuentra ya en Plauto para designar a una persona que era querida— (6).

Tenemos que llegar a la Edad Media para que la rosa se convierta en el emblema y personificación de la persona amada. Así, para el autor anónimo del poema latino “Phyllis et Flore” su amiga es:

“Flos est puellarum
et *rosa rosarum*” (7).

Para otro poeta latino y anónimo su amiga es también:

“Per quandam vetulam *rosa* prohibetur
ut non amet aliquem atque non amatur” (8).

Guillaume de Lorris, autor de “Le Roman de la Rose” (s. XIII), dice en el prólogo de su amada:

“tant est digne d'estre amee
qu'elle doit estre *rose* clamee” (9).

Sin embargo, aunque hemos llegado a la personificación e identificación de la rosa con la amada, aún no contamos con apóstrofes, es decir, invocaciones y llamadas que se realizan directamente a la dama. Los ejemplos anteriores hablan de ella en tercera persona.

(4) *Ibid.*, p. 56.

(5) *Ibid.*, p. 63.

(6) *Ibid.*, p. 63.

(7) *Ibid.*, p. 329, n. 2.

(8) *Ibid.*, p. 329, n. 4.

(9) Vid. G. de Lorris y J. de Meun, *Le Roman de la Rose*, ed. de F. Lecoy, Classiques Français du Moyen Age, Paris, 1974.

Tan sólo en una parte de los “Carmina Burana” (s. XII) —un poemita anónimo que comienza “Si linguis angelicis”— encontramos varias referencias a la flor y a la rosa (10):

“Vidi florem floridum, vidi florum florem
vidi *rosam Madii*, cunctis pulchriore”

y en concreto un apóstrofe con *rosa*:

“Ave, *mundi rosa*”

Explicaremos más adelante cuál es la razón, a nuestro parecer, de la presencia del citado apóstrofe dentro de este “corpus” poético.

Posteriormente, este recurso gozó de gran popularidad entre los poetas ingleses y holandeses, debido a la difusión que alcanzaron las traducciones que se hicieron de “Il Fiore”, imitación italiana de “Le Roman de la rose”.

Estudiaremos ahora como en un contexto diferente, el aspecto divino de la flor se convierte en una imagen cristiana, a través de una nueva lectura.

En un primer momento el cristianismo rechaza las tradiciones del mundo pagano; la rosa había estado muy íntimamente ligada a las prácticas y costumbres de los antiguos. Por esta razón fue proscrita por los primeros Padres de la Iglesia, aunque muy pronto se incorporó al mundo cristiano y se utilizó como cosa propia. No debemos olvidar que el mundo cristiano recoge elementos culturales del mundo pagano y, en ocasiones, los reutiliza a lo divino. Y así la rosa pasa de ser el atributo y símbolo de Venus, diosa por excelencia de la belleza y del amor, para convertirse en una imagen cristiana, y más tarde ser la personificación de la Virgen elevada a reina de las flores y de las rosas. Ellas serán sus compañeras inseparables. Se la representará normalmente con coronas y guirnalda de rosas, como antes se había hecho con Afrodita. De ahí el nombre de rosario, conjunto de oraciones en honor a la Virgen; sus orígenes son muy antiguos, pero la palabra fue acuñada por Santo Domingo en 1208. De guirnalda de rosas derivó a guirnalda de oraciones.

Las referencias bíblicas a la rosa representan también un ideal abstracto de belleza y perfección.

El ejemplo más antiguo de “flos florum”, que alude directamente a la rosa —ya que tradicionalmente es la flor de las flores—, está en las “Actas de Juan” según Peter Dronke (11). La flor divina de la que habla Juan es la flor de las flores que une todas las perfecciones y las realiza en una más grande perfección. En un texto del siglo VIII, atribuído a San Isidoro, encontramos ya este apóstrofe dedicado a la Virgen: “rosa sine spina” (12).

Un poeta bizantino del siglo IX, José el Himnógrafo, dice a propósito de la Virgen en su “Mariale”:

(10) Vid. R. García-Villoslada, *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, F.U.E., Madrid, 1975, p. 38.

(11) Cfr. P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European love lyric*, Clarendon Press, Oxford, 1965, 2 vols., p. 184.

(12) Migne, P.L., LXXXIII, 36, col. 1285.

“τὸ ρόδον τὸ θεῖον περὶ νέρωται, καὶ πατενωδία ἐπλήρωδε δήμεαον τὰ πε-
ρατα” (13).

La traducción de esta obra al latín carolingio ayudó a introducir la gran serie de imágenes de flor y rosa dedicadas a la Virgen en el mundo occidental.

Pero es a partir de San Bernardo (siglo XII) cuando la Virgen se convierte en una rosa. La utiliza como término de comparación para resaltar la virginidad, la virtud y la pureza de la Madre de Dios (14). Y de forma establecida y frecuente, como fórmula para dirigirse a la Virgen y apostrofarla, lo encontramos en los místicos latinos:

Adam de San Victor:

“Salve, decus virginam, myrtus temperatiae
rosa patientiae, nardus odorifera” (15)

San Buenaventura:

“Eia, *rosa sine spina*, peccatorum medicina” (16)

Conrad de Garming:

“Ave *rosa delicata*... rubo Moyse signata” (17)

Otro poeta de esta época dice:

“Gaude, *rosa speciosa*,
gaude fruens deliciis
nunc *rosa juncta lilio*” (18)

Los poetas religiosos franceses y provenzales han utilizado también con profusión los apóstrofes de flor para dirigirse a la Virgen. Veamos algunos ejemplos con el apóstrofe *rosa*:

Perdigon:

“de tota boneza
etz *roz'espandia*” (19)

Lanfranc Cigala:

“flors, *roza ses espina*” (20)

Peire de Corbian:

“Dona, *roza ses espina*,
sobre totas flors olens” (21)

Es muy frecuente en Gautier de Coincy:

(13) Vid. P. Dronke, *op. cit.*, p. 185.

(14) Migne, P.L., CLXXXIII y CLXXXV s.v. *María*.

(15) Vid. Ch. Joret, *op. cit.*, p. 248, n. 2.

(16) *Ibid.*, p. 248, n. 3.

(17) *Ibid.*, p. 249, n. 1.

(18) *Ibid.*, p. 249, n. 2.

(19) Vid. F.J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1972, p. 396.

(20) *Ibid.*, p. 326.

(21) *Ibid.*, p. 370.

"*Rose fresche et clere*" (22)

"*Rose des roses, fleurs des fleurs*" (23)

"*Fleurs d'aiglentier, fleurs de lis, fresche rose*" (24)

También en Alfonso X, quién probablemente lo toma de Gautier de Coincy:

"*Rosa das rosas, flor das flores*" (25).

De este modo, dicho apóstrofe se va consagrando como fórmula poética de invocación a la Virgen, pero, si bien es verdad que este motivo procede de una tradición que remonta a la antigüedad, a un modelo literario del que se apropia el poeta, también lo es que no se ha convertido simplemente en un cliché, ya que guarda un hondo significado y contiene un gran simbolismo. El poeta sabe, a nuestro parecer, que la rosa representa una imagen de perfección, símbolo de la belleza y, como señalábamos al principio, ornamento y atributo de dioses y seres superiores.

Lo que hemos de preguntarnos es el porqué de la afluencia de esta invocación o apóstrofe en la lírica siciliana y en la poesía mariana del siglo XII, y sin embargo la ausencia de este fenómeno en la lírica provenzal profana, corriente poética de la que parte la poesía de la corte de Federico II (26).

Sabemos que la literatura medieval no puede ser concebida como un fenómeno aislado en cada país. La existencia de factores sociales y ambientes semejantes, la comunicación cultural y, fundamentalmente, la presencia de una tradición literaria, nos harían esperar una situación similar por lo que se refiere a la forma de dirigirse a la dama en ambas literaturas (como ocurre con otros aspectos formales y de contenido).

Por otro lado el culto a María y el auge de la caballería crecieron juntos y se mostraron florecientes en el curso de los siglos XII y XIII, y de ahí las transferencias de uno a otro registro, por lo que aún sería más normal este trasvase de fórmulas de invocación a la dama (27).

La hipótesis que se plantea en este trabajo es la siguiente: Pretendemos demostrar como el apóstrofe *rosa*, consagrado a la Virgen, como hemos visto, por los místicos latinos y más tarde por los poetas provenzales de lírica mariana, se entendió, como la forma natural de dirigirse a Ella y esto pudo llevar a los poetas provenzales de lírica profana a interpretar como una falta de respeto, o una irreverencia, el dirigirse a la dama de la misma forma que se dirigían a la Virgen. La dama, es cierto, era con-

(22) Vid. Gautier de Coincy, *Les miracles de Nostre Dame*, ed. de F. Koenig Librairie Droz, Genève, 1966, vol. I, p. 35.

(23) *Ibid.*, p. 44.

(24) *Ibid.*, p. 48.

(25) Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, ed. de W. Mettmann, cantiga 10, p. 133, vol. I.

(26) Cfr. E. Sánchez Trigo, *Imagen de la mujer en la poesía provenzal*, Memoria de licenciatura, Univ. de Santiago, 1986.

(27) Con relación a este tema dice Jean Markale: "La aparición de tesis cortesas coincide con el desarrollo prodigioso del culto a la Virgen María. Esta se convirtió en el modelo de todas las mujeres y ocupó en el pensamiento religioso el lugar reservado antiguamente a las viejas divinidades femeninas de las religiones del Mediterráneo tanto como del Atlántico...", *Leonor de Aquitania*, (trad. de C. Peri-Rossi), J.I. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1983, p. 149.

siderada como un ser superior a la que se rendía culto, y con la que se establecía una relación de vasallaje. Sin embargo, la relación que se establece con María es muy superior. Ella es la mujer virtuosa por excelencia. Las más altas cualidades están representadas en Ella en grado máximo.

Retomamos ahora los ejemplos citados anteriormente, pertenecientes a los “Carmina Burana” en los que se identifica a la amiga con la rosa, llamándola “Florem floridum, florum florem, rosam madii, cunctis pulchiorem” y apostrofándola “Ave mundi rosa” (28).

Dos cosas nos llaman la atención de este poema. En primer lugar, que sea una parodia de textos bíblicos y litúrgicos acomodándolos a un argumento erótico y, en segundo, que esté dedicado a una mujer de dudosa reputación.

La intención está clara. A través de la aplicación de este apóstrofe y del paralelismo establecido entre la flor y su amiga, se pretende provocar la risa y parodiar los textos marianos en los que es habitual esta invocación.

Sin embargo, no es esta la intención de los poetas sicilianos cuando emplean el nombre de la flor para dirigirse a su amada. El proceso aquí funciona de forma inversa. Precisamente los sicilianos, como los místicos latinos, son conscientes de las connotaciones de la rosa. Para ellos sigue siendo un símbolo de perfección y de belleza, de fragilidad y de amor. Su amada representa todo ello y su intención por lo tanto, es sublimarla (29). Así, Giacomo Pugliese apostrofa a su amada y la llama:

“Fiore di *Rosa*” (7, VIII, 58)

“*Rosa* novella” (7, V, 35)

“*Rosa* fresca” (3, VIII, 68)

“Aulente *rosa* col fresco colore” (3, IV, 41)

Mazzeo di Rico:

“*Rosa* colorita” (1, II, 21)

F. da Messina:

“*Rosa* fresca che di magio apari” (I, 13)

Anónimos:

“*Rosa* aulente” (36, I, 1)

“*Rosa* fresca” (51, III, 37)

“*Rosa* di Magio —colorita e fresca—” (3, III, 15)

“*Rosa* aulente, splendente” (36, I, 1-2)

Cielo d’Alcamo:

“*Rosa* fresca aulentissima —c’apari inver la state” (1, I, 1)

“*Rosa* invidiata” (1, IX, 44)

“*Rosa* fresca del orto” (1, II, 21)

(28) Vid. nota 10.

(29) En la numeración de los ejemplos la primera cifra corresponde al número de poema, la segunda a la estrofa y la última al verso, siguiendo siempre la edición realizada por G. Contini, *op. cit.*

Los ejemplos del corpus poético siciliano no son esporádicos, sino que muestran cómo este apóstrofe era una fórmula frecuente de invocación a la dama. A excepción de Cielo D'Alcamo, que utiliza este apóstrofe en clave cómica, en su "Contrasto" que, aunque de ambiente siciliano, presenta temas y estructuras profundamente distintas respecto a la refinada poética curial, el resto de los poetas sicilianos pretenden sublimar y enaltecer a la dama (30).

Nos parece entrever un principio de divinización, que no alcanzará su pleno desarrollo hasta la llegada del "Dolce Stil Novo".

Mientras para los provenzales Amor quiere decir homenaje fiel a la belleza y sabiduría de la dama, respetuosa imploración y fuente de virtud, los stilnovistas purificaron y exaltaron esta concepción. El amor se ha convertido en adoración a un ser perfecto: la "donna" de Guinizzelli y de la *Vita Nuova* es vista como un ángel, en el cual la bondad y la belleza irradian una altísima espiritualidad. El amor hacer resaltar las virtudes del poeta, lo nutre con su ansia continua de perfección, rechazando cualquier impureza. El "Dolce Stil Novo" presenta a la amada como mediadora para alcanzar la divinidad (como lo es la Virgen para los cristianos). A través de ella, el poeta sufre un proceso de purificación.

En definitiva, a la vista de lo anterior, nos parece que el proceso de divinización está ya germinando en la lírica siciliana, a través de la utilización de este símbolo y bajo una fórmula retórica como es el apóstrofe. La amada para los sicilianos y, sobre todo, más tarde para los stilnovistas, es elevada casi a la altura de la Virgen, y como ella, puede ser llamada *Rosa*.

(30) El tono jocoso de la composición de Cielo D'Alcamo es una confirmación más de que el apóstrofe era trillado en esta literatura.



ORO Y NEGRO: LA DESMESURA EN EL *NOVELLINO*

JOAQUÍN ESPINOSA CARBONELL

Universidad de Valencia

A. Introducción

Si hubiera que definir con una sola palabra a esa obra de finales del siglo XIII que todos conocemos como *Novellino* elegiríamos el vocablo ejemplario, algo en desuso, pero que alude inequívocamente a cada una de las cien partes que la componen.

Pero no todos los estudiosos estarían de acuerdo con mi definición, pues hay quien, como Segre (1) o Dardano (2) por ejemplo, han opinado que tanto la impostación como la intención del *Novellino* están lejos de la tradición del *exemplum* medio-latino y se acercan más al cuento.

En realidad, la divergencia existente al respecto entre los críticos italianos se debe a lo poco desarrollado que está en Italia el estudio de la tradición del *exemplum*, donde faltan trabajos como los que han hecho otros estudiosos europeos: recuérdese a Welter (3) o a Lecoy de la Marche (4). Valga para reafirmar esta opinión la constatación de que al hablar de *exemplum* en la crítica italiana no se sabe muy bien si se está hablando de un género narrativo o de un uso específico de la narración.

No quiero simplificar demasiado el problema, pero no creo disparatado el afirmar que el *exemplum* se diferencia del cuento sólo por su estructura narrativa, pues en ambos puede darse una intención moralizante, una cierta preocupación estilística y un fragmento de Historia.

(1) Cfr. C. Segre, Introducción al *Novellino* en *Prosatori del Duecento*, (Turín, Einaudi, 1976).

(2) Cfr. M. Dardano, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento* (Roma, Bulzoni, 1969).

(3) Cfr. J.Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age* (París-Toulouse, E.H. Guitard, 1927).

(4) Cfr. A. Lecoy de La Marche, *Stephanus de Borbone, Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Etienne de Bourbon, Dominicain au XIII siècle* (París, Librairie Renouard, 1877).

Por mi parte remito a un bastante reciente estudio italiano sobre el *Novellino*, titulado *Lettura del Novellino* (5) y del que es autora Luisa Mulas, pues en él se encuentra, si no una solución a este problema (al fin y al cabo sigue siendo materia opinable) al menos una presentación casi exhaustiva de toda la polémica y una gran aportación de datos históricos y críticos para poder acercarse con mayor confianza al maravilloso epítome.

B. Intención

La primera narración del *Novellino*, acertadamente denominada prólogo en algunas de las ediciones críticas, y que todo estudioso de la literatura italiana sabe casi de memoria, recoge la intención del autor:

facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori

añadiendo la finalidad didáctica al erigirse en modelo a imitar:

E chi avrà cuore nobile e intelligenza sottile sí li potrà simigliare
y declarando algo que dará pie a esta comunicación:

E se i fiori che proporremo fossero mischiati intra molte altre parole, non vi dispiaccia; ché 'l nero è ornamento dell'oro.

El desconocido autor sabe, pues, que no todo es digno de imitación en el *Novellino*, pero por desgracia no nos ha dicho cuál es la parte poco edificante.

Mi intención no es, claro está, ponderar ni mucho menos imitar la edición típicamente postridentina de Vincenzo Borghini (de 1572) en la que, como censor implacable, expurgó diecisiete cuentos sustituyéndolos por otros tantos y añadiendo uno más, ya que en su edición no cuenta el prólogo como número uno. Por cierto, que la crítica tradicional no ha estado muy acertada al achacar su poco filológica actuación exclusivamente a escrúpulos morales y religiosos, pues releendo los cuentos que eliminó (6) nos damos cuenta de que en general contienen faltas de respeto a las instituciones, pero no sólo religiosas, como la Iglesia, el matrimonio o el clero, sino también civiles, como el magisterio o la paternidad, por lo que podemos decir que su planteamiento es principalmente ético. Lo que no podemos explicarnos es que también expurgara cuentos en los que hay una exaltación sin dobleces de virtudes tan nobles como la caridad (véanse el XVI y el XVII) o de las buenas costumbres, como el LXVIII, protagonizado por Aristóteles. Pero eso sería objeto de otra comunicación.

Lo que yo pretendo es, siguiendo la edición de Salvatore Lo Nigro (7), descubrir ese color negro que se oculta entre el oro al que aludía en mi última cita exten-

(5) Cfr. L. Mulas, *Lettura del Novellino* (Roma, Bulzoni, 1984).

(6) Los cuentos expurgados por Borghini fueron los siguientes: 5, 6, 11, 15, 16, 17, 35, 51, 54, 59, 65, 68, 74, 85, 89, 92, 99, 100.

(7) Cfr. S. Lo Nigro, *Novellino e conti del Duecento* (Turín, UTET, 1973³) Col. *Classici Italiani*.

diéndolo del contexto lingüístico al que aparentemente lo ciñe el autor al texto completo de la obra.

Hoy en día conocemos bastante bien la filosofía, la ética, la historia, la moral, la costumbres medievales, y tenemos datos para juzgar con bastante objetividad, pero como soy consciente de todas maneras de que mi actitud encierra peligros debido a que los parámetros medievales que en el fondo debo comparar están muy lejos, adelantaré que mi objetivo crítico será, simplemente, todo aquello que transgreda el ideal medieval de la medida, de inspiración aristotélica.

C. El negro y el oro

Ya en el segundo cuento (*Della ricca ambasceria la quale fece lo Presto Giovanni al nobile imperadore Federigo*) encontramos actitudes extraordinarias que, por otra parte, autoríceseme la expresión, ponen en su sitio a Federico II, quien, como dice el texto, aunque era “specchio del mondo”, era “molto savio in parole, ma non in fatti”. En esta narración se le pone a prueba, lo que ya es una audacia, pero es que, además, se le engaña recuperando las tres piedras preciosas que él, ingenuamente, parece ser que había aceptado como regalo. Esa audacia inaudita es lo que considero desmesurado porque, como decía, contribuye a desmitificar la figura de Federico II. Cosa que ocurre también en otros ejemplos, como el XXIII, en el que conocemos su arbitrariedad (le roba la bota de vino a un pobre hombre), al igual que en el XXIV, donde demuestra saber discernir lo justo de lo injusto pero no practicar la justicia, el XXX, en el que nos manifiesta su escasa tolerancia (amenaza de muerte a un caballero que ha dilapidado su fortuna porque va a pedirle ayuda, ya que era “molto amico”) o el XC, donde conocemos su ira al matar a un halcón suyo por equivocar la presa: “Allora con ira chiamò il giustiziere, e comandò che al falcone fosse tagliato il capo”. Sí, es cierto, hoy sabemos hasta qué extremos llegaba la autoridad de un emperador, pero no se comprende fácilmente qué tipo de *bella cortesia* podía ser robar a los pobres, ignorar la justicia, amenazar de muerte a un amigo o degollar halcones, que al fin y al cabo no hacen más que lo que les enseña su maestro de cetrería.

Pero sigamos. En el número IV, quizá el de título más imperfectamente sintáctico (*Come un giullare si compianse dinanzi ad Alessandro d'un cavaliere, al quale elli avea donato per intenzione che 'l cavaliere li donerebbe ciò ch'Alessandro li donasse*) se nos plantea un problema social. Que existieran las clases sociales en aquella época lo sabíamos, pero no que existiera su lucha. El caballero y el juglar discuten por algo que realmente valía la pena: la posesión de la ciudad de Gaza. Se encomiendan a Alejandro que, claro, da la razón al caballero. Pero la medida se ha saltado, porque el caballero no ha cumplido la palabra que había dado al juglar, ha roto un pacto, lo cual transgrede todo tipo de regla caballeresca. Curiosamente, y eso me satisface, este cuento deriva, según Lo Nigro, de *Li romans d'Alixandre* de Lambert li Tors y Alexandre de Bernay, donde, felizmente, falta el pacto del caballero con el juglar. Y aquí puede estar una de las claves de las transgresiones que estoy ilustrando.

Un caso semejante nos presenta el X (*Qui conta d'una bella sentenza che diè lo Schiavo di Bari d'uno borge e d'uno pellegrino*). En él, por medio de un ingenio-

so juego de palabras, y son pocos los episodios del *Novellino* en los que esto ocurre, se da la razón también a un individuo que no ha cumplido la palabra dada a un amigo que le creyó de buena fe. Sírvanos de todas formas para dudar de la caballerosidad medieval —en su mejor acepción— pero sobre todo para extraer el significado exacto de una expresión: la *bella sentenza* del título quiere decir exactamente, a tenor de cuanto se narra en el texto, respuesta ingeniosa.

Otro caso totalmente falto de ejemplaridad: el que narra el número XI: *Qui conta come maestro Giordano fue ingannato da uno suo falso discepolo*. La tesis que nos plantea es la de la relación entre maestros y discípulos, comparable a la que en otros episodios se da entre padres e hijos o señores y vasallos. Maestro Giordano es desacreditado por un discípulo, un discípulo al que el título califica de *falso* y creo que en la acepción de *malo* o de *traidor*. Porque discípulo lo era, sin lugar a dudas: asistían a los mismos enfermos. Sólo que el discípulo, como es sabido, tenía tendencias homicidas y no se le ocurre otra cosa mejor para desacreditar a su maestro que envenenar a un paciente. Hasta aquí es pura barbarie lo que nos muestra este *exemplum*, pero lo más terrible es que el maestro no hace nada para rehabilitarse, de la misma forma que nadie le exige responsabilidades, y a partir de entonces se dedica a la veterinaria. La justicia medieval queda de nuevo seriamente en entredicho y ni siquiera es ejemplar la actitud pasiva del maestro ante tamaña aberración ya que su postura final, la aquiescencia, supone la aceptación de una falsa, aquí sí, ineptitud.

También es de difícil aceptación el significado oculto del cuento XIV: *Come uno re fece nodrire uno suo figliuolo anni diece in tenebrose spelonche, e come le donzelle li piacquero sopra l'altre cose*. Y digo el significado oculto porque la lectura inmediata nos habla inequívocamente de la sabiduría de la madre naturaleza: “Che cosa tirànnia è bellare di donna!” (el príncipe reconoce —sin haberlo conocido— al otro sexo). Pero hay cosas más interesantes. El príncipe (y pasemos por alto la aberración de tenerlo diez años encerrado en *tenebrose spelonche* por tenerlo apartado de los peligros del mundo) no sabe absolutamente nada de nada, pues no sólo ignora a las mujeres sino también a los demonios, con lo que se pierde el posible efecto educativo de su cautiverio, único objetivo del rey su padre y no la conservación de la vista como nos quiere hacer creer el autor; porque si no: ¿por qué lo pone a prueba, lo “examina”, sobre sus conocimientos apenas pasa el tiempo prescrito? Un fracaso total para el rey: su hijo no reconoce el mal (lo que ya era peligroso en aquellos tiempos) pero tampoco el bien. Y vayamos más lejos, siguiendo el razonamiento profundo: curiosamente, el mal eran las mujeres y el bien los demonios. Por eso considero a este cuento uno de los menos edificantes o, si se quiere, de los más incomprensibles.

Con el cuento siguiente (XV) tenemos una plasmación evidente de la inmisericordia medieval, en contra de lo que dice el título: *Come uno rettore d'una terra per osservare giustizia e misericordia fece trarre un occhio a sé e uno al figliuolo*. Comprendamos, trasladándonos en el tiempo, que un magistrado promulgara un edicto castigando con la ceguera a quien cometiera adulterio. Pero no entendamos como misericorde a quien, por ocultar el pecado de su hijo y atender a que “lo popolo tutto li gridava misericordia” decida salomónicamente no sacarle los dos ojos a su hijo —a su hijo y otro a sí mismo, pues al hacerlo era misericorde con su hijo pero

inmisericorde y evidentemente injusto consigo. Y he hablado de inmisericordia por seguir la terminología original y por evitar la palabra crueldad. Pongámonos en la piel del magistrado y veremos mejor la sangrienta inconsecuencia de la narración: quien es capaz de promulgar un edicto semejante no es el tipo humano que ofrece su propio cruento sacrificio. Y, de todas maneras, no veo personalmente el ejemplo a seguir, ni siquiera en el siglo XIII, por el simple capricho de inspirarse en una probable fuente latina.

Comentaré ahora un ejemplo para lectores crédulos: el XXXVII. Por medio de un burdo sofisma, un ángel convence a un rey de Grecia y, supongo, a un hipotético lector medieval de esta historia: Derrotado en batalla por su rival, protesta ante el ángel, que se le aparece y le ahuyenta sus temores incitándole a dar nueva batalla, ya que la justicia divina hace ser derrotado a quien acaba de vencer. La Historia —con mayúscula— demuestra que no es así, pero este cuento así lo afirma: “ricombatteo col nemico suo, e sconfisselo e preselo, sì come l'angelo li avea detto”. Lo que ocurre es que nosotros, lectores avisados del siglo XX, imaginamos al nuevo derrotado presentando batalla a los pocos días, y así sucesivamente. La inspiración religiosa de este cuento resulta bastante inconexa siguiendo la letra: ángeles que recomiendan guerrear, reyes ignorantes, batallas sin cuento, cosas incomprensibles para un lector cristiano del siglo XIII; pero es que tiene una clave interpretativa que nosotros podemos hoy descubrir tras la frase del ángel “Dio fa vendetta del nemico suo col nemico suo”, y es cuando ya dudamos totalmente del respeto del autor por la escala medieval de valores, porque la única interpretación lógica posible es la negación de un axioma medieval: en este cuento los reyes no son como dioses sino que Dios es como los reyes: encona los ánimos de dos enemigos suyos para que se destruyan recíprocamente sin ninguna intervención por su parte.

Cito a continuación la primera frase del cuento XLIV: “Marco Lombardo fue nobile uomo di corte, e fue molto savio”. Efectivamente eso era, y como tal lo cita Dante en el *Purgatorio* (8) celebrando sus nobles ideales político-morales. En este cuento lo demuestra denunciando (usemos un lenguaje actual) una plaga social: el amiguismo. Ante una injusta situación como la de que él no reciba ningún regalo de Navidad, mientras que un humilde juglar recibe siete, el juglar se extraña y le pregunta la razón, a lo que él dice “Non è altro, se non che tue trovasti più de' tuoi che io de' miei”. Patente constatación del favoritismo hecha por un hombre cabal que nos hace deducir la práctica normal de una grave anomalía social que, cuando menos, no es, siguiendo la línea de mi razonamiento en esta comunicación, ejemplo a imitar. Todo ello, claro está, fiando en la rigurosidad histórica del autor al hablar de hechos y personajes, actitud que vengo adoptando desde el principio. Por lo demás, las palabras de Marco Lombardo conforman uno de los más claros ejemplos de *bella risposta* de todo el libro.

Pasemos a otra inconsecuencia del texto. La gravedad del adulterio en el siglo XIII es bien patente en el *Novellino*, como hemos visto, por ejemplo, hace un momento al considerar el cuento número XV. Pues bien, hay al menos tres cuentos en los que no parece ser así: el XLVII, el LXXXVII y el LXXXVIII. En el primero, el ma-

(8) Cfr. Dante, *Purg.*, XVI, 46-48.

rído burlado lo oye todo desde la habitación de al lado y lo único que le molesta es que el burlador, en su afán de conquista, como argumento mayor le llame feo, lo que supone una concepción del adulterio como algo natural y yo diría que hasta gracioso y amable, totalmente asumido y aceptable. En el segundo (*Come uno s'andoe a confessare*) un cura, maliciosamente, por medio de una ironía anfibológica, aconseja en confesión al protagonista ponerse decididamente en el camino del adulterio. Y en el tercero se presenta como justificación de una venganza: El podestà de Florencia, decidido a terminar una diferencia surgida entre dos caballeros, los destierra, si bien a uno de ellos, messer Cante Caponsacchi, “perch’era grandissimo suo amico”, lo manda a Mantua a un destierro suavizado entre los propios familiares del podestà. El autor no nos declara por qué lo hace, pero messer Cante, olvidando toda cortesía e ignorando el favor que le había hecho, “li ne rendeo tale guiderdone, che si giacea co la moglie”.

Magra ejemplaridad, según creo, y tomo como parámetro el propio *Novellino*, la de presentar el adulterio respectivamente como: hecho aceptado por la víctima, consejo de un cura en confesión e instrumento de venganza política de un caballero.

Pasando a otro terreno, encontramos lo que hoy definiríamos como cuento reaccionario. Me explicaré. Es bien sabido que la segunda mitad del Duecento, y especialmente el final del siglo, se caracterizó por el didactismo. Nombres como Brunetto Latini, Ristoro d’Arezzo o Francesco da Barberino nos lo manifiestan con evidencia. Incluso el propio *Novellino* podría ser un eximio ejemplo. Pero en el cuento que ahora voy a comentar, el LXXVIII, se nos descubre para nuestro asombro una intención totalmente contraria. En él se nos muestra a un *filosafu*, a un divulgador de la ciencia, que tiene una pesadilla en la que las diosas de la ciencia ejercen de prostitutas en un burdel. Sobresaltado, se despierta y se da cuenta de que “volgarizzare la scienza si era menomare la deitade”, prostituirla, lo que le conduce, según el texto, a un arrepentimiento inmediato. Mi interpretación no es equívoca, pues la frase final del cuento, con carácter de *moralitas*, lo sentencia tajantemente: “sappiate tutte le cose non sono lecite a ogne persona”.

¿Cómo en Italia, a finales del siglo XIII, se puede afirmar una cosa semejante? Es otro de los secretos del *Novellino*: una obra que está pensada para enseñar, según toda la tradición crítica, que ha resaltado su valor ético y su carácter de experiencia moral válida para todos los hombres y todos los tiempos (en concreto, y a modo de ejemplo, son palabras de Salvatore Battaglia (9)) afirma aquí que la ciencia es patrimonio de unos pocos. No se puede entender.

Claro, que peor sería tomar en serio la frase final del cuento XCIV, sobre todo si tenemos en cuenta que adopta la inequívoca forma de una fábula (su título: *Qui conta de la volpe e del mulo*). Incitado por la zorra, la curiosidad científica del lobo le lleva a la muerte a causa de una cox del mulo; y la zorra, astuta por naturaleza, sentencia así: “Ogne uomo che sae lettera, non è savio”. Pero mejor será que lo entendamos como un canto a la astucia que como una denigración del afán de saber.

Hasta aquí mi argumentación. Por suerte, el oro supera al negro en el *Novelli-*

(9) Cfr. S. Battaglia, *La letteratura italiana, Medioevo e Umanesimo* (Florencia-Milán, Sansoni-Accademia, 1971) Col. Le letteratura del mondo, I, 233.

no y, lo que es más importante, la ejemplaridad supera con creces a la vulgaridad, la necedad, la traición, la inmisericordia, la falta de comprensión, la intolerancia, la injusticia y todos aquellos defectos que yo he sacado a colación de entre una mayoría edificante. No ha sido mi intención desvirtuar (habría fracasado en mi empeño) la autoridad del *Novellino* sino descubrir precisamente aquellos pocos casos en que interrumpe su línea de magisterio, casos que, por otra parte, estaban presentes en la mente del recopilador como he dicho al principio, y de los que él mismo era primer observador y disculpador. Y repito, para acabar, sus palabras: “non vi dispiaccia; ché ‘l nero è ornamento dell’oro”.





LA SUSTANCIA DRAMATICA EN LAS LAUDAS DE LOS DISCIPLINANTES UMBROS

FERNANDEZ VALBUENA

Silvio D'Amico nos recuerda en su estudio sobre el *Drama sacro y profano* (1) que la cuna del Teatro está en el rito religioso y que su primer actor fue el sacerdote que "...interpreta un testo sacro per mezzo suo divenuto materialmente realtà e vita".

Entre el Teatro popular del Medioevo italiano destaca la inmensa mole del teatro religioso, nacido de los ritos cristianos, que llegará al culmen hacia el final de la Edad Media.

Mientras el drama litúrgico en latín se había iniciado dentro de las iglesias italianas, fuera de ellas, en las plazas de los pueblos, nacía otro tipo de "dramma sacro" fruto del fenómeno de exaltada religiosidad popular, que en el Duecento se propagó por gran parte de la península. El ardor místico suscitado por las compañías de los espirituales y los flagelantes, que recorrían los pueblos azotándose y predicando paz y penitencia, contribuyeron en gran medida al nacimiento y la propagación de estas composiciones místico-dramáticas.

El misticismo furibundo del umbro Raniero Fasani, que le llevó a la excomunión, ha recordado a algunos estudiosos como Monaci (2) las exaltaciones dionisiacas de las que había nacido en la Elade primitiva la tragedia griega:

"Allora il Coro, adunato in torno alla Timèle chiamando Diòniso, aveva finito col partorirlo dai suoi canti: un bel giorno alle sue invocazioni, il dio aveva risposto, era materialmente apparso, sotto la forma d'un attore".

Algo parecido vio dicho autor en la evolución de la Lauda umbra, que pasó rápidamente de la invocación lírica a la forma dialogada y dramática.

Excepción hecha de la obra maestra de Iacopone da Todi, "Il Pianto della Madonna", se trataba, en su mayoría, de composiciones anónimas, de estructura un poco

(1) D'Amico, Silvio, *Dramma Sacro e Profano*, Tumminelli, Roma, (Città Universitaria), 1942.

(2) Monaci, E., "Uffizi Drammatici" en *Rivista di Filologia Romanza* I y II, 1875.

simple, construídas con ingenuas paráfrasis de los Evangelios y devotas repeticiones de lugares comunes. Pero en ellas hay momentos en los que se puede gozar de un vigor, una ternura y una potencia de expresión difícil de emular.

Pero en el texto de estos primitivos dramas, no hay sino esta efusión lírica, dolorosa o feliz, lo que ha llevado a algunos estudiosos como Torraca (3) a negar a estas pías composiciones una expresión dramática completa. En ellas la fisonomía de los personajes aparece fijada en un cliché, sin apenas variaciones de una a otra reproducción. Podemos encontrar las mismas imágenes y los mismos diálogos, no sólo entre dos autores, sino entre dos pueblos emisores de laudas.

Pero no es sólo material dramático lo que les falta; estos poemas carecen de composición. Existen momentos sublimes y delicados pero de forma fragmentaria. La síntesis, que dé unidad a la obra, no se encuentra, al menos en el texto escrito. Sin embargo su éxito en la época y su perpetuarse y renovarse en la tradición, nos llevan a reconsiderar estas laudas como un fenómeno "teatral". Algunos autores piensan que la ausencia de una estructura más o menos sólida se complementaba, en el momento de su representación gracias a la labor de un —digamos— "director":

"I registi dell'epoca secondati dagli attori, davano a questi ingenui schemi la vita scenica che contenevano in potenza; e li trasformavano, davanti alla stupefatta sete del popolo fedele, in vero e proprio e suggestivo e conmovente teatro..." (4)

Estas composiciones se escribían normalmente en lengua vulgar porque su destino era ser cantadas en coro por las mujeres que asistían a la Iglesia formando parte del rito-espectáculo. Y bajo una perspectiva mas amplia se interpreta el fenómeno como un inevitable adaptarse del drama litúrgico a los espectadores, a la psicología y la cultura de los fieles:

"E il mondo della vita comune, della realtà quotidiana che inavvertitamente si insinua nel dramma liturgico per l'attesa o l'esigenza psicologica e la partecipazione devota degli spettatori" (5).

Aunque el movimiento de los Disciplinantes tuvo una gran acogida entre los estratos populares no por ello debemos considerar como "populares" a los productores de su lírica dramática. Sustancialmente, el Teatro umbro creció en un clima de cultura bastante elevado, y estudiosos como De Bartholomaeis (6) sostuvieron que los autores peruginos:

"Erano persone aventi familiarità coi libri sacri, non solo, ma anche con le opere degli scrittori: /.../ Erano persone scaltrite nel maneggio della rima volgare /.../ capaci di trarre dal fondo del proprio linguaggio materno ogni elemento lessicale e fraseologico, atto a rendere l'inimitabile testo sacro con fedeltà tale da evitarne la profanazione /.../ Indubbiamente, coloro furono degli ecclesiastici..."

(3) Torraca, F., *Il teatro italiano dei secoli XIII-XV*, Firenze.

(4) D'Amico, Silvio, *Storia del Teatro* (I), Garzanti, Milano, 1950.

(5) Toschi, P., *Origini del Teatro Cristiano*, Einaudi, Torino, 1965.

(6) De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924, (1ª edición en 1885).

Los datos que aportan los laudarios mas antiguos permiten suponer la existencia de hermandades devotas que cantaban estos “pianti” en coro durante las procesiones del Viernes Santo, ya a mediados del siglo XII. Pero aún así la aparición del drama religioso compuesto enteramente en la lengua del vulgo y en la métrica de sus canciones se debe a las compañías de los laudeses y recibió el impulso decisivo de los movimientos religiosos que sacudieron la vida espiritual y social en la Italia del siglo XIII.

Siempre en relación con los ritos y las fiestas pascales el patrimonio laudístico debió formarse en el confluir de diversas fuentes, a través de un complicado proceso de propagación, imitación, elaboración e innovación. Pero deberían tenerse también en cuenta otras formas dramáticas, contemporáneas o preexistentes, como los “Maggi” y las Baladas escenificadas que:

“...Figurate talora e mimate potevano essere veri e propri spettacoli piccoli e si collegavano a ballate non del tutto regolari popolarissime...”

Si en los oficios dramáticos de la Semana Santa el centro de atención lo constituía la resurrección, en las laudas se decantó hacia los episodios de la pasión. Dado el carácter penitencial de la *Devotio* era lógico que se centraran en primer lugar en la meditación sobre el sufrimiento de Cristo. Tal tema predomina en los laudarios mas antiguos de las hermandades de los Disciplinantes.

El clima en que se desarrollan sus escenas refleja una psicología ingenua y espontánea hasta casi el realismo crudo. Los personajes hablan y reaccionan como imaginamos que hablasen y se moviesen las gentes umbras, que arrodilladas y rezando participaban en el drama.

A propósito del famoso *Pianto* de Iacopone, escribió P. Toschi (8):

“La Madonna di Iacopone non é che una mamma, sente come una povera creatura di questo mondo, parla e agisce come una umile donna del popolo /.../ Specialmente la parte ultima che contiene il “corrotto”, ricalca la fraseologia dei pianti funebri che le donne del popolo cantavano in tutta l’Umbria ai tempi di Iacopone...”

En el drama umbro las figuras de la sagrada familia están trazadas con una gracia inspirada en la intimidad del hogar. Aunque la muerte del Redentor se pinta con acento desesperante, sobre todo en aquellas laudas en las que la Virgen da rienda suelta a su inmenso dolor.

El desarrollo de las formas en las que este espíritu vulgar se fue formando nos lleva desde las primitivas laudas líricas, que seguían los esquemas de la poesía juglaresca, narrativa, o didáctica, del mismo período —en estrofas monorrimas— hasta las laudas dramáticas, organizadas como auténticas representaciones teatrales. A través de una frase en la que adoptó la métrica más ágil de la balada menor —esquema de muchas de las laudas del poeta todino en cuartetos de octosílabos aaax— se llegó al esquema de la balada mayor y la sextina de octosílabos, con un desarrollo en sentido netamente dramático, ya que su estilo y su música, en cierto modo mas solemne, se adecuaba mejor al nuevo oficio.

(7) Bertoni, G., *Storia letteraria d'Italia: il '200*, Casa Editrice Franco Vallardi, Milano, 1943.

(8) Vid. nota (5).

El término “Ballata” aparece en una composición no reconocida de Iacopone, en su laudario, pero a él atribuída por el crítico Franco Mancini (9). Se trata de la lauda “Laudiamo di bon core”, dedicada al patrono de Todí, San Fortunato, en cuya contera leemos:

“Sempr’en nostra ballata
la Todina cittade
aggi co’l clerecato”

Interpretada por dicho crítico como “abbi sotto la tua protezione, conforme a quanto ti preghiamo la città todina”. A su entender este paso define la Balada en su carácter de invocación colectiva, de himno, de lode.

Este tipo de estrofa respondía a las exigencias del Canto Coral de inspiración religiosa, ya que ofrecía a los autores de laudas, numerosos esquemas dúctiles y variados.

Autores como Monaci, habían afirmado la prioridad de los Disciplinantes de Perugia, en la invención de la lauda-balada y de la lauda-dramática. Pero otros han tratado de rebatir esta teoría basándose en distintos argumentos:

— La mayor parte de las laudas llegadas a nosotros son posteriores a la fecha de la *Grande Devotio*, y los laudarios de los Disciplinantes no contienen las melodías que acompañan a otros laudarios como el famoso de Cortona.

— Por otra parte el movimiento umbro, sobre todo en su origen, tenía como objetivo primordial la devoción penitencial y no la perfecta ejecución de las laudas. En el testimonio del cronista Bartolomeo Scriba (10) no se alude explícitamente al canto de las laudas, lo que revela su no preeminencia respecto del recitar públicamente sus invocaciones y letanías:

“In civitate Perusii ceperunt homines ire per civitatem nudi verberando se cum flagellis, a maximo usque ad parvum, et clamando: Domina Santa Maria...”

Comprobamos que el cronista escribe “clamando” y no “canendo”.

Parece creíble que la lauda-balada en su más simple estructura, idónea para ser recibida por los devotos y difundida sucesivamente, haya surgido en el ámbito de las hermandades de distinto género que precedieron el movimiento de los Disciplinantes. Nacida probablemente de la exigencia del canto-oración de grupo, presente en cualquier asociación de carácter religioso o devocional, fue sucesivamente potenciada tanto por el movimiento peruginio como por el surgir de los Laudeses.

Por tanto queda comprometido el mérito atribuído tradicionalmente a los Disciplinantes de haber dado a la lauda la forma de la balada. Pero sí parece que pueda mantenérseles otro mérito, el de haber si no inventado, al menos acogido y desarrollado una forma de lauda estrechamente relacionada con los orígenes del teatro italiano y que es la que nos ocupa.

Respecto a la actividad de las otras hermandades que les precedieron en el tiempo, faltan datos que nos hagan suponer formas dramáticas preexistentes, ni siquiera

(9) Mancini, F., *Le Laude: Jacopone da Todí*, Laterza, Bari, 1974.

(10) *Annales Ianuenses*, de la M.G.H., XVIII.

a un nivel elemental. Por otra parte los datos que las investigaciones al respecto han sacado a la luz demuestran que solo en los primeros decenios del siglo XIV los Disciplinantes organizan sus primeras representaciones a partir de laudas narrativas.

Una vez adoptado el esquema de Balada profana, la Lauda acentúa su carácter lírico entre los Laudesees —en virtud del canto aplicado a los textos— mientras que entre los Disciplinantes transforma y adopta los modos narrativos para hacerlos idóneos a una representación inmediata, incluso sin la intervención del narrador, que no obstante puede presentarse bajo la apariencia de algún personaje.

No falta quien, partiendo de las composiciones del laudario de Urbino —entre las que destaca “Donna del Paradiso”— haya atribuido al famoso todino la invención de la Lauda dramática:

“... Chi sa.../ che non si debba proprio al grande umbro l’innovazione geniale, destinata a dare frutti tanto copiosi e tanto importanti per l’attività letteraria e per l’antico teatro italiano nei secoli XIV e XV. Iacopone poté ben essere sollecitato dai drammi paraliturgici medio-latini, non improbabilmente a lui noti, e da lui /.../ ben poterono le compagnie dei Disciplinati, che nel frattempo hanno fondato i loro oratori, derivare le premesse del loro teatro”

Efectivamente solo cuando existen los oradores como tales —lo que presupone la constitución oficial de las compañías, que acudiendo a los documentos no se forman hasta las primeras décadas del Trecento— se dan laudas verdaderamente representadas.

Pero ya en las procesiones de Semana Santa, que constituyen la manifestación inicial y sensacional de la Devoción, se intuye una auténtica forma de espectáculo, aunque durante su curso las laudas sobre la pasión no llegasen a representarse. Y tampoco durante la Disciplina practicada en el oratorio se representaba la lauda, sino que se cantaba —al menos así precisan los documentos de algunas compañías como la de San Esteban de Asís—.

Lo que sí podemos afirmar con certeza es la existencia hacia el final del siglo XIII de Laudas cuyo texto se hallaba subdividido en partes, que al ser cantadas asumían distintos cantores, a modo de personajes, incorporados por actores.

Tales características presenta un texto recogido por Monaci en su antología (12). Pertenece a un códice de la Hermandad de San Esteban de Asís que conserva una copia del siglo XIV y se trata de una lauda del Viernes Santo. En ella cada estrofa está precedida por un nombre que corresponde al personaje que la recita, y en algunos casos también por aquel al que el diálogo va referido. Así en la 2ª estrofa tenemos “Maria ad Sorores” y en la sucesiva “Sorores ad Mariam”.

Se recurre en algún momento a un colectivo o a un personaje anónimo que exprese el sentir general. De tal modo encabezan las estrofas 12ª y 13ª: “Homo Devotus” y “Dicant Onnes”. Este último grupo no es sino un modo de hacer participar al público, involucrándole en el canto o la recitación”.

Todas las demás estrofas las encarnan personajes sobradamente conocidos, re-

(11) Varanini, G., “La Lauda sacra nel XIII secolo” en *Cultura e Scuola*, 40, año X, 1971.

(12) Monaci E. y Arese F., *Crestomazia Italiana dei primi secoli*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 1955.

lacionados con la vida de Cristo, su Pasión y Muerte: Maria Mater Domini, Iohannes Apostolus, Maria Madalena, Maria Iacobi. Pero pocos de ellos demuestran su “ser” de personajes a través de sus palabras.

María, Madre de Dios, que es la que agrupa en su papel mayor número de estrofas —11 de un total de 26—, es, tras Jesucristo —que como personaje no aparece sino hablando por boca de otro—, la protagonista; y no solo por el volumen de sus intervenciones, sino porque en la mayoría de ellas interpreta su dolor de madre (en 7 de las 11 estrofas), o bien monologa desesperadamente con su hijo, a través de vocativos propios de los cantos fúnebres. Solo en 2 estrofas hace evolucionar la narración propiamente dicha, que es uno de los objetivos fundamentales de la lauda, expuesto con claridad desde su primera estrofa, que sirve de introducción y cuyos dos últimos versos rezan:

“piangiamo e feciamo lamento,
e narriamo del suo tormento”

Tras la Virgen es María Magdalena el personaje más atractivo —lo cual tampoco supone una novedad respecto del planteamiento iconográfico de la Pasión—. De sus 5 intervenciones las tres primeras son impersonales, tienen la función exclusiva de narrar el sufrimiento de Cristo; intercala sus intervenciones con las de San Juan y María, la esposa de Santiago. Pero la cuarta vez que toma la palabra revela su nombre, sus pecados y su arrepentimiento:

“Et io Madalena trista
me gectaie su’nn i soi pie
per quale fi sí grande aquisto
che purgaie pecata mie;”
(estrofa 24)

Y es el único momento en el que habla de sí misma pues en la estrofa sucesiva transcribe las palabras que Jesucristo, moribundo le dirige:

“... o figlia che poi fare?
lassa fare la gente prava,
lassagle de me saitare; ...”
(estrofa 25)

El resto del relato descansa sobre los personajes de María, esposa de Santiago que inicia y concluye la narración de la Pasión, a pesar de sus escasas cuatro intervenciones y Juan cuya única función es narrar en las tres estrofas que le corresponden.

El total de los personajes individuales o colectivos es de 6, pero siguiendo la terminología empleada por Greimas (13) respecto al análisis del relato, diremos que, aunque todos ellos son actores, no todos son actantes; es más la narración habla de otros muchos actantes, cuya función para el desarrollo del relato es fundamental —como Pilatos o Judas— y que sin embargo no tienen estructura actoral dentro del esquema dramático. No aparecen como actores, pero sí como actantes.

Judas ni siquiera es llamado por su nombre, sino aludido en una sencilla perífrasis:

(13) Greimas, A.J., *Semántica Estructural*, Gredos, Madrid, 1971.

“Pui che venne el tradetore
dai Iudire aconpangiato,
salutò el nostro signore,”
(estrofa 9)

El pueblo enloquecido que exige la crucifixión del Señor, y Pilatos que le azota y condena, son otro ejemplo de actantes sin realidad carnal en la pieza dramatizada.

Estos posibles personajes que hablan y actúan, nos llegan en la narración por boca de otros, que participan en la acción solo como espectadores. Así Juan nos cuenta:

“Gridò el popolo a rremore
sia vacci crocefisso el ladro;”
(estrofa 13)

Curiosamente Monàci coloca este texto junto a otro que pertenece a la Hermandad de “Santa Maria del Mercato” de Gubbio, que, no solo desarrolla el mismo tema, sino que contiene todas las estrofas de la lauda anterior —excepto la 21— y algunas más. Pero la diferencia más notable entre ambas es que el manuscrito de Gubbio no presenta el relato dividido en partes asignadas a uno u otro personaje, sino que transcurre como cualquier otro, alternando explicaciones del narrador y breves diálogos.

Los únicos cambios de forma se dan en las partes en que María habla de sí misma, en 1ª persona y que el texto de Gubbio introduce con una frase en 3ª persona, a la que sigue el lamento de María:

“Maria allora sì gridava...” por “Trista io solo gridava...”
“Cristo Maria sì vedeva...” por “El mio figlo me vedìa...”
(estrofas 12 y 15 respectivamente)

No obstante, el carácter eminentemente narrativo de ambas composiciones apenas si se modifica con la asignación de cada parte a un personaje, ya que estos prácticamente no dialogan sino que se turnan en la narración de cada doloroso paso de la Pasión, intercalando reflexiones y exortaciones al llanto del tipo:

“Sempre piangere e dolere
devem Christo salvatore...”
(estrofa 12)

Un conato de diálogo se da entre María y las mujeres a las que invoca como hermanas en el dolor:

“O sorelle della escura
or me daite uno manto nero”
(estrofa 11)

Y ellas que le responden:

“Ciascun faccia novo pianto
et a Maria daite esto manto”
(estrofa 3)

En otros momentos María las convoca a compartir su pena, usando vocativos:

“Donne che vedove andate
traite a veder Maria scurata”.
(estrofa 4)

Y sólo tras estas estrofas introductorias comienza la narración, en el momento en que Jesús es conducido ante Pilatos.

La lauda assisiana termina con el grito tremendo del Señor al expirar y el desgarrarse del firmamento:

“Allora sì gran voce mise,
che'l velo del tempio se devise”
(estrofa 28)

Mientras la lauda recogida en Gubbio continúa algunas estrofas mas relatando el descendimiento, el pesar de la Virgen y de San Juan.

Nos parece significativo el hecho de que la composición de Asís ponga su punto final en la muerte del redentor, mientras los versos de Gubbio, que transcurren sin título ni acotaciones, arrastrando la carga del relato de forma mas larga y lenta van mas allá de la muerte, buscando el momento feliz de la resurrección.

Comprobamos pues la clara voluntad hacia la dramatización de la lauda de Asís, rastreada a través de los elementos que hemos analizado, y cuyas características encontraremos en otras muchas composiciones umbras.

Nunca sabremos si fue en Perugia o en otro lugar donde por primera vez se representó una lauda. Lo cierto es que en los últimos 40 años del Duecento, mas que de Teatro, deberíamos hablar de preliminares literario-teatrales, es decir, de laudas que buscando el mayor impacto en el ánimo de los presentes y una mas incisiva eficacia devocional asumen formas dramáticas aún elementales, fijando los cimientos del Teatro Italiano de la posteridad.

A ORGULLOSA DESESPERADA: PROPOSICIONS PARA UNHA LECTURA GLOBAL DUNHA CANTIGA DE AMIGO SICILIANA

CAMILO FLORES

Universidad de Santiago de Compostela

Compiangomi, lamento e di cor doglio é un dos poucos exemplos de cantiga feminina que achamos na lírica duecentista e, ó mesmo tempo, o único caso en todo o lirismo siciliano en que unha namorada se lamenta de se-la causa das súas propias coitas (1). Estas dúas razóns e o feito de celebrarmos en Compostela, patria de Bernal de Bonaval entre outros célebres autores de cantigas de amigo, este IV Congreso de Italianistas son razóns dabondo para xustificaren a escolla desta fermosa *canzone*.

Non pretenderei con todo establecer ningunha comparanza entre os nosos trobadores e este texto, inda que utilizarei nalgún momento referencias á lírica galego-portuguesa, por ser evidente que non hai relacións de dependencia entre as dúas escolas poéticas. O que verdadeiramente tentarei de demostrar é a posible relación da *canzone* con algunhas *chansons de femme* francesas. Son ben coñecidas as influencias dos *troubadours* occitanos sobre os sicilianos (2), tamén se ten falado do rastro que algúns *trouveurs* franceses deixaron na poesía do duecento ou en Dante, ben coñecedor por exemplo de Teobaldo de Navarra, mais están por estudia-las relacións que poida haber entre as *chansons de femme* en *langue d'oïl* e as cantigas femininas italianas.

Tamén tentarei de poñer en relación o contido destas líricas coas condicións pragmáticas de creación e produción en público, para formular unha hipótese sobre o funcionamento da *chanson de femme* como resposta á *chanson*, hipótese que podería valer para a nosa *canzone* e para moitas cantigas de amigo.

Principiarei resumindo brevemente a *canzone* para evoca-lo ánimo da amiga e identifica-los motivos poéticos empregados neste lamento lírico. Como en varias *chansons de femme*, unha muller abandonada polo seu amigo vive un presente marcado pola coita e presinte un futuro aínda máis desesperanzado; no pasado inmediato, o

(1) B. Panvini (editor), *Le rime della scuola siciliana*, Florencia, Olschki, 1962, vol. I, pp. 526 a 527.

(2) Por ser cousa moi coñecida non enviamos a ningunha referencia.

seu amado deu o seu amor a outra, farto de non recoller senón desdén; confusa, a coitada busca explicación a este abandono que poidera ser causado pola súa actitude orgullosa ou froito dunha excesiva confianza na fidelidade daquel ou do medo a ser descuberta polos temidos maldicentes; nesta situación, consciente da súa pasada desmesura e sabendo que non hai volta atrás, dispónse a expiar-la súa falta gozando do pracer paradoxal de sofrer.

Entre os motivos empregados achamos variantes da coita en relación co abandono, coa desesperanza, cun pasado máis feliz e cun futuro no que a propia coita será remedio de si mesma; hai referencias ó amor vasalático e á fidelidade pretérita do namorado; aparece o motivo dos ciumes nados da ameazante existencia dunha rival; como disculpa, achamo-los temidos maldicentes; finalmente o motivo do desdén, como reproche a si mesma e como xustificación da xusticia implacable coa que Amor trata ós orgullosos e desmesurados por non saberen outorga-lo seu amor a quen o ten merecido: de ahí o tristeiro arrependimento do remate.

Como personaxes, achamos unha desdeñosa arrependida, un “fiel” namorado, que paradoxalmente xa deu o seu amor a outra, e, nun segundo plano, a rival e os maldicentes. Mais estes últimos non necesitan de comentario, polo menos agora, por seren especialmente convencionais e opacos, por iso imos limitarnos a examinar con algún detalle os dous pólos da situación-tipo en cantigas provenzais e italianas (3).

O tipo da *orgueilleuse d'amour* é tradicional na lírica cortés, endebén non o é tanto como pretende Philippe Ménard (4), pero en calquera caso pode ser fundamental nalgúñas composicións de contidos dolorosos, porque desde unha perspectiva de amante refugado parece natural reprocharlle á amada as súas imperfeccións e non asumi-las propias faltas contra Amor. Trátase sempre de situacións nas que a indiferencia da amada fai nace-lo medo a perdela para sempre, a sofrer eternamente ou a morrer de amor. O orgullo da dama cantada “c’est de l’arrogance, du dédain, de la hauteur, de la complaisance, de la vanité etc. L’orgolh de la dame courtoise semble se composer du dédain et de la froideur, de la présomption et de la hauteur” (5). Recorrendo a textos de B. de Ventadorn e A. de Marueil, achamos unha dama severa e dura de corazón: “plus la prec, plus m’es dura”; “s’Amor e mi forssatz, trop etz *salvatg’e dura*” (6). Agora ben, na poesía cortés a dama é soberana, un ser superior, distante e poderoso que ocupa o lugar do señor feudal, non por iniciativa propia, senón pola actitude de sumisión vasalática mediante a que o poeta tenta evoca-lo seu amor incondicional e, ó mesmo tempo, conseguila piedade da amada. Con todo, isto non evita a grave acusación que supón tratar de orgullosa a aquela de quen todo e nada se espera, mesmo se o orgullo é, para os moralistas, fillo do demo ou pecado demoníaco comparable ó do anxo caído e, para os trovadores, unha das máis dolosas faltas contra a *fin’amor*. O orgullo destrúe o difícil equilibrio que une ós amantes e

(3) Utilizamos constantemente a Pagani, Cropp e Catenazzi.

(4) P. Ménard, *Le Rire et le Sourire dans le Roman courtois en France au Moyen Age*, Xenebra, Droz, 1969, p. 220.

(5) G.M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l’époque classique*, Xenebra, Droz, 1975, p. 172.

(6) Tomado de F. Catenazzi, *L’influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, Morcelliana, 1977, p. 109.

oponse a virtudes tan necesarias para a mentalidade da época como *humilitat* e *caritat*, das que deriva a *merce* na que o poeta namorado ten depositadas tódalas súas esperanzas de ser amado. Con todo, un pouco de orgullo, sen desmesura, parece necesario e o trobador debe saber soportalo resignadamente, como se ve nestes versos de Peire Rogier: “Qu’Amors uol tals amadors, que *sapchon sufrir erguelh / en patz*”. E significativo que Garin de Brun aconselle á dama que finxa ser algo orgullosa e altiva: “E bona domna vueil / c’aia un *pauc d’orgueil*, / *non per desmesurança / mas per bella semblança* / e per far espaven / a la malvaza gen... / Ben sai c’a nulla re / mas *orgueils* non cove, / mas de domna val mais / sos prez en mouz essais” (7). Este orgullo mesurado sería xaque logo unha garantía ou un escudo contra os falsos amadores.

Esta concepción do orgullo pasa da poesía occitana ás outras líricas europeas, primeiramente á francesa, despois á alemana, á galego-portuguesa e ás sucesivas escolas italianas. Na lírica siciliana, entre outros, atopamos estes reproches de orgullo e de crueldade desmesurada, nunha *canzone* de Giacomo da Lentini:

Eo non vi faccio, donna, contendenza,
 Ma ubidenza —ed amo coralmenti,
 però non degio planger penetenza,
 ca nullo senza colpa è penetenti:
 naturalmente —avene tuttavia
 c’omo s’orgoglia a chi lo’ncontraria.
 Ma vostro orgoglio passa sorcoitanza,
 ch’è dismisura contra umilianza.

O recoñecemento de que un pouco de orgullo pode realza-lo mérito da amada tamén se acha nestes versos do mesmo poeta (8):

E se alcun torto mi vedete,
 ponete mente a vui,
 che bella piui —per orgoglio siete:
 che voi sapete
 c’orgoglio non è gioi, m’a voi convene
 e tutto quanto vegio a voi sta bene.

Sen o matiz da ofuscación do namorado que todo o perdoa, temos este outro exemplo de Guido delle Colonne, inda que máis adiante no mesmo poema insista en que “*di grande orgoglio mai ben non aveni*” (9):

Non dico c’a la vostra gran bellezza
 orgoglio non convegna e stiavi beni,
 c’a bella donna orgoglio ben conveni,
 che si manteni —in pregio ed in grandezza.
 Troppa altereza —è quella che sconveni.

Orgullo e desdén, na lírica siciliana como na occitana ou na francesa, opóñense a humildade e piedade, valores positivos nos que o namorado ten depositadas tódalas

(7) Tomado de G.M. Cropp, *op. cit.*, p. 171.

(8) Referencias tomadas de W. Pagani, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica Editrice, 1968, pp. 292 e 293.

(9) Tomado de W. Pagani, *op. cit.*, p. 293.

súas esperanzas de ser correspondido; eles explican a dureza e a *fera sembranza* da dama, mais só son reprochados en caso de desmesura. A muller da nosa *canzone* foi no pasado inmediato un tipo característico ou un estereotipo de orgullosa e desdefiosa.

Na lírica trobadoresca os namorados que sofren os desdén da súa amada teñen moi diversas actitudes. Hainos que non ousan ergue-la súa voz para se queixaren, mentres outros se lamentan de seren pagos os seus servicios e a súa fidelidade amorosa con desdén e orgullo coa esperanza de abrandalo duro corazón da amada a forza de constancia. Un tipo peculiar de coitados é o dos que se acaban consolando co gozo contradictorio das propias coitas:

E per aisso voill soffrir las dolors,
que per soffrir son maint ric joi donat
e per soffrir maint orgoil abaissat
e per soffrir venz hom lausenjadors,
c'Ovidis dis el libre que no men
que per soffrir a hom d'amor son grat,
e per soffrir sont maint tort perdonat
e soffrirs fai maint amors jausen (10).

Mais o amado do noso poema non aceptou levar resignadamente as súas penas e, por vez de sofrer para merecer, *donato a lo suo cuore in'altra amanza*, transgredindo así o principio fundamental da fidelidade vasalática. Esta gravísima falta descalificaría a calquera outro, non só perante a súa dama, mais tamén perante calquera outra dona. Na poesía lírica occitana ó máis que pode chega-lo trovador é a ameaza-la súa desdefiosa con rompe-los seus vencellos amorosos e *se recreire* de amar, mais “le poète n'envisage pas une véritable rupture: il n'exprime qu'une menace, qu'une hypothèse” (11). Estas ideas son evocadas con frases condicionais ou desiderativas, de modo que nunca se trata dunha ruptura obxectiva, senón que “le poète-amoureux affirme ainsi sa loyauté et son amour d'une seule dame” (11). Pons de La Guardia expresa claramente isto nos versos:

... e ja Dieu non playa
que ja vas me fas'aital falhimen
qu'autra.m deman e que de lieys m'estraya.

Os poetas sicilianos argumentan de maneira semellante, lembrando que o amor só se consegue coa obediencia, o servicio e a fidelidade que ó cabo poden vence-lo orgullo. Así Neri Pomponi recomenda ós namorados esta conduta:

Chi di pena e di noia
vuol pervenire in gioia
sia tuttora ubidente.
Ubidir vince forza,
e l'agechir servendo
fa l'orgoglio bassare (12).

(10) Rigaut de Barbezieux, *Le Canzoni*, edición de M. Braccini, Florencia, Olschki, 1960, pp. 76-77.

(11) G.M. Cropp, *op. cit.*, p. 227.

(12) Tomado de W. Pagani, *op. cit.*, p. 190.

Pucciandone Martello, canso de servir sen recompensa, desexa que Deus lle permita achar unha amada máis merecedora do seu fiel servizo, aínda que a súa afirmación non poida ser tomada como un desexo de ruptura definitiva:

Deo vi lassì trovar miglior servente,
e me signor che saccia meritare,
che troppo è grave amare
lo mio, se per servir ò malenansa (13).

Un argumento innovador é o que achamos nestes versos de Iacopo Mostacci, tan duros coa súa amada que as súas acusacións poderían pasar facilmente a unha sátira:

Però se da lei parto e in altra inanto
no le par grave nè sape d'oltraggio,
tant'è di vano affare (14).

Este breve repaso á lírica masculina occitana e siciliana, guiada por G. Cropp e W. Pagani, fai patente que nunca nunha cantiga o trobador manifesta o seu despeto e a súa vinganza contra unha amada desdeñosa deixándoa por outro, e dicir rompendo os seus vencellos de fidelidade e sumisión feudais. Altanería, orgullo, desdén, desprezo e vaidade son defectos graves da muller amada, máis en ningún caso xustifican a infidelidade do namorado e o cambio de señorío.

Se de verdade nos interesa saber por qué razón o namorado de *Compiangomi* puido abandonala ciumenta e queixosa, protagonista do poema, debemos botar un repaso ás líricas que teñen cantigas femininas, especialmente á francesa, dadas as relacións históricas entre Sicilia e a Francia atlántica. Os trobadores en *langue d'oïl* compuxeron algúns monólogos líricos femininos que tratan a temática da nosa *canzone* desde unha óptica moi parecida e outros máis que poden axudar a explicala, aínda que non aborden con exactitude a mesma situación. Deste xeito, nun *rondeau* dos publicados por Nico van den Boogaard (15), a voz feminina dá esta resposta á súplica de piedade que lle fai o seu leal amigo:

Tant con je fu dezirouze,
je n'o point d'amin;
or l'ai, s'an suis dedaignouze.

Parece evidente que o autor expresa un punto de vista masculino e que unha muller nunca tería de si mesma unha opinión tan mediocre e misóxina; tamén creo entender que esta hábil pirueta permite dici-lo que permanece reprimido na cansó e que máis adiante analizaremos con maior atención.

Sen chegar a te-los ciumes da nosa protagonista nin a unha situación tan desesperada, algunha namorada hai que cre poder remediar a súa desfeita anterior, recompensando ó amado (o poema é por outra banda moi interesante por toca-lo tema da doncela senlleira nun cadro de natureza silvestre):

(13) Apud W. Pagani, *op. cit.*, pp. 269-270.

(14) Apud W. Pagani, *op. cit.*, p. 268.

(15) N. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e, Paris*, Klincksieck, 1969, n^o 140, p. 74.

Toute seule passerai le vert boschage,
 puisque compaignie n'ai.
 Se j'ai perdu mon ami par mon outrage,
 —Toute seule passerai le vert boschage—
 je li ferai a savoir par .I. mesage
 que je li amendarai.
 Toute seule passerai le vert boschage,
 puisque compaignie n'ai.

Non se trata aquí dunha descarada manifestación de desdén, senón do recoñecemento arrependido dunha grave falta (*outrage*) cometida contra o amado. Semellante situación é a que se dá nestoutro *rondeau* que, se cabe, transparenta aínda mellor as aspiracións masculinas reprimidas que, ó noso entender, se agachan debaixo de moitas cantigas postas na boca dunha muller:

Je doins mon cuer a mon ami
 et la blanche lance au jouter.
 A mout grant tort li escondi.
 Je doins mon cuer a mon ami;
 par sa bonté l'a desservi,
 tant que ne li puis plus celer.
 Je doins mon cuer a mon ami
 et la blanche lance au jouter.

Parece evidente que nestes dous poemas só hai afalagos para o home (16), algo que reforza a impresión que acabamos de adiantar. Por outra parte, fronte a isto, achamos unha disponibilidad da namorada a recompensa-los servicios do fiel amador, disponibilidad que é típica das cantigas femininas francesas e que se vencella aquí co arrependemento e non necesita de ningunha mención ós ciumes nin ós *losengiers* ou *mesdisants*. Evidentemente, pezas tan curtas coma os *rondeaux* ou os motetes non dan para máis, pero en composicións longas, en verdadeiras *chansons de femme*, podemos achar practicamente tódolos elementos temáticos presentes en *Compiangomi*. A *chanson* que leva o número XXI das publicadas en apéndice por Alfred Jeanroy nas súas *Origines* (17) presenta unha muller, tal vez unha moza, que se lamenta de ter refugado ó seu amado, de non se ter apiadado del e de lle ter vedado o seu *gasañado*; a coitada recoñece que obrou mal e repróchase a propia dureza de corazón, acusa á súa loucura da desgraciada situación en que se atopa e declárase disposta a compracer ó seu amigo, porque se ve morrer de amor e non poderá esquivala morte se non se entrega a el, a pesar da envexa dos maledicentes a quen Deus lles revente os ollos e lles corte as orellas; a cantiga remata cunha estrofa-envío na que, por medio da canción mensaxe, a protagonista, invertindo da *chanson* masculina, se pon á mercé do que tanto lle agrada:

(16) N. van den Boogaard, *op. cit.*, n^o 175, p. 85 e n^o 46, pp. 41 e 42 respectivamente.

(17) A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, París, Champion, 1969⁴, pp. 499-501.

- I. Lasse, por quoi refusai
celui qui tant m'a amée?
Lonc tens a a moi musé
et n'i a merci trouvée.
Lasse, si très dur cuer ai
Qu'en dirai?
Forsenée
fui, plus que desvée
quant le refusai.
G'en ferai
droit a son plesir,
s'il m'en daigne oïr.
- II. Certes, bien me doi clamer
et lasse et maleürée,
quant cil ou n'a point d'amer
fors grant douçor et rosée
tant doucement me pria
et n'i a
recouvrée
merci: forsenée
fui quant ne l'amai.
G'en ferai
droit a son plesir,
s'il m'en daigne oïr.
- III. Bien deüst avoir trouvé
merci, quant l'a demandée;
certes, mal en ai ouvré
quant je la li ai vée;
mout m'a mis en grant esmai,
g'en morrai,
s'acordée
sans grant demorée
a lui ne serai:
g'en ferai
droit a son plesir,
s'il m'en daigne oïr.
- IV. A toz ceus qui l'ont grevé
dont Dex si fort destinée
qu'il aient les euz crevez
et les oreilles coupées:
ensi ma dolor perdrai
et dirai:
gent desvée,
ma joie est doublée
et, se meffet ai,
g'en ferai
droit a son plesir,
s'il m'en daigne oïr.

V. Chançon, va sanz delaier
a celui qui tant m'agrée:
por Deu li pri et requier
viengne a moi sanz demorée:
en sa merci me metrai,
tost avrai
pès trovée
se il li agrée,
que je trop mal trai,
g'en ferai
droit a son plesir,
s'il m'en daigne oïr.

Como se pode ver, neste poema aínda queda aberta unha porta á esperanza, xa que o namorado non cambeou de señorío e puidera volver, "*se il li agrée*", para ser recompensado "*a son plesir*" polos seus méritos. Non hai unha rival nin ciumes da desconsolada que, con todo, declara vencido o seu orgullo e os seus medos, feito que implica por tanto a vitoria do leal servicio masculino.

No número XXII (18), témo-lo mesmo tema e case tódolos motivos de *Compiangomi*: un amado perfecto, o mellor, o máis belido do país; unha orgullosa que se acusa a si mesma das súas desgracias e que, vistos os resultados da súa conduta, arrependese. Achamos tamén o medo ós *mesdisants* e os ciumes provocados pola existencia dunha rival á que "*or a il...s'amour dounée*". Nesta situación límite reconece que estaría disposta a outorga-los seus favores ó seu amado, mesmo a chegar ós degraos máis altos da *scala amoris*: *baisier* e *gesir*:

- I. Onques n'amai tant que jou fui amée:
or m'en repent, se ce peüst valoir,
q'amours m'avoit au meillour assenée
pour toute hounour et toute joie avoir,
et au plus bel de toute la contrée.
Mais or a il autrui s'amour dounée
qi volentiers a soi l'a retenu.
Lasse, com mar fui ains de mere née:
par mon orguel ai mon ami perdu!
- II. Si me doint Dieus d'amours longe durée
com je l'amai de cuer sans decevoir,
qant me disoit k'iere de li amée,
mais n'en osai ains descouvrir le voir:
des mesdisans doutoie la noumée.
Biau sire Dieus, baisie et acolée
m'eüst il or et aveuc moi gëu,
mais qu'il m'eüst sans plus s'amour dounée,
si m'eüst bien tous li siecles veü.
- III. Or m'a Amours malement assenée
quant çou que j'aim fait a autrui avoir,

(18) A. Jeanroy, *op. cit.*, pp. 501-502.

ne ne m'en laist retraire ma pensée,
 ne si n'en puis souldas ne joie avoir;
 lasse, l'amour que tant li ai vée
 li sera ja otroie et dounée;
 mais tart j'ai dit, car je l'ai ja perdu;
 or me convient amer sans estre amée,
 car trop ai tart mon felon cuer vaincu.

Na última estrofa a situación da namorada é case igual cá da heroína da nosa *canzone*: desesperada e sen ningunha esperanza, recoñece que se arrependeu moi tarde e que terá que sufrir sen ser amada por culpa do seu felón corazón.

O exame detallado que acabamos de facer de todas estas cantigas fai xurdir claramente unha serie de características comúns que, a máis de mostraren a posible relación dunhas con outras, pón de manifesto a necesidade de valora-las súas coincidencias temáticas. Lembremos estes catro detalles:

1º A amiga é ou foi no pasado máis inmediato orgullosa, desdeñosa, dura de corazón, etc. e por tanto causa das súas propias coitas presentes.

2º A única desculpa que se lle ocorre é o medo a ser descuberta polos inimigos do amor (*maldicenti* ou *mesdisants*).

3º A súa dor é tal que, se poidera, entregaríase ó amado sen lle importar nada, especialmente nos casos en que aparece a sombra dunha rival.

4º No que respecta ó amigo achamos sempre unha valoración positiva da súa persoa e da súa conduta, mesmo cando xa buscou ou ten un novo amor. El é sempre fermoso, leal, doce... o mellor (!).

Para comprendermos estas coincidencias textuais e valorármolas máis axeitadamente no marco da ideoloxía e da produción lírica trobadoresca, cómpre termos en conta o aspecto pragmático da creación e da interpretación en público das cantigas femininas no medioevo. En Sicilia, como en Francia ou en Galicia non houbo mulleres trobadoras (19), e a autoría das *chansons de femme*, *cantigas de amigo* e *canzone di donna* é indubitablemente masculina. Mais o suxeito lírico e a intérprete vocal son mulleres: a amiga é interpretada por unha xoglaresa ou *cantadeira*. Esta contradicción nun dos extremos da cadea de comunicación ten de producir necesariamente algún efecto, non só na recepción senón no texto mesmo ou, polo menos, na súa explicación ben contextualizada. Permítasenos lanzar unha hipótese para o caso: partindo da cantiga da muller tradicional e utilizando o seu molde e algúns dos seus motivos poéticos característicos, os trobadores galego-portugueses, os *trouvères* e os *canzonieri* botaron man frecuentemente dun suxeito lírico feminino para xustificaren actitudes incorrectas masculinas ou para se desculparen delas. Abonda con botar unha ollada a algunhas cantigas de Don Dinís, de Pero da Ponte e de tantos outros trobadores galego-portugueses para nos decatarmos de que moitas cantigas de amigo, en vez de evocaren o amor inxenuo dunha doncela, parecen escritas para satisfaceren a vaidade masculina, retratando ó mesmo tempo ideas reprimidas ou frustracións de home, nunca de muller. O mesmo sucede coas *chansons de femme*, tanto cando apre-

(19) Na poesía occitana houbo algunha *trobairitz* importante, como a Condesa de Día, mais tamén supostas trobadoras, como en varias tensóns.

sentan unha orgullosa arrependida como cando poñen en escea unha rapariga pronta a entregarse e a satisfacer os soños eróticos do seu amigo.

A canción de muller, sen desvencellarse da tradición popularizante, convertese por obra dos trovadores cultos nunha especie de anti-canción, de *contredit* que pode volverse contra as regras e os imperativos severos da *fin'amor*. No caso da nosa *canzone*, que parece utilizar esquemas franceses, o artificio, certamente retórico, de facer falar a unha muller serve para xustificar unha conduta anticortés do home e, ó mesmo tempo, para tranquilizalo, ó confirmar que as mulleres son por natureza desdeñosas e refractarias ó amor de quen non as pón a proba. A auto-inculpación e o arrependimento da muller da nosa *canzone* justifican a quen a deixou por outra, e este home —trovador, *trouvère* ou *canzoniere*—, que a pesar de ser un traídor e falso amante na realidade, é, no texto, un *dolze aulente* ou o *più gente*. O *canzoniere*, como o trovador ou o *trouvère*, pode justificar así a ruptura dos lazos feudo-sentimentais e entregarse a outro amor. O que sería imposible expresar nunha cantiga de amor ou nunha *chanson* pódese dicir por boca dunha muller estereotipada pola existencia dun xénero anterior á emerxencia da lírica cortés, mais desde dentro da súa ética e da súa estética. Ningún poeta occitano se atrevería a conta-la historia da súa propia traición, non sei se Peire Vidal; ningún tampouco ousaría proferir ameazas coma a que subxace en *S'il a fait amie, je ferai ami*, porque perdería toda credibilidade como *fin'amant*. Este tipo de cousas quedaban relegadas para composicións irónico-burlescas na poesía en lingua de oc; mais en Francia, na Península Ibérica e, máis tarde, en Sicilia, a canción de muller, por se situar fóra das estreitas regras da cortesía é un recurso *serio* e doado para atacar tanto canto eloxiar ás supostas cantoras dos seus sentimentos máis inxenuos e sinceros. Non é de estrañar que a Orgullosa de Amor acabase por volverse nun personaxe cómico do *roman* francés...

CONSIDERACIONES SOBRE EL URBANISMO DEL SIGLO XIII EN ITALIA

CARLOS GARCÍA PEÑA – DIEGO SUAREZ QUEVEDO

Resulta atractivo escribir sobre la utilidad del arte justificando así su existencia, para algunos injustificable y, desde luego, nada parece más fácil que argumentar la utilidad de la arquitectura. Pero no sólo se construye el edificio, no sólo la morada del hombre o del dios, sino también lo que parece ser su ámbito natural, su marco adecuado: la ciudad, el santuario. La ciudad resulta así como arquitectura de la arquitectura, y su estructura y morfología radicalmente arquitectónicas.

El impulso creador, sus causas y desarrollo son siempre elementos derivados de la necesidad del hombre, de la colectividad de hombres; nada más significativo y emblemático de la sociedad que el fenómeno urbano, y acaso una de las manifestaciones que más fielmente reflejan el devenir del hombre en colectividad, sea la ciudad.

La disolución de las estructuras administrativas del Imperio Romano, llevará consigo la desarticulación y abandono de la organización urbana e interurbana, con el consiguiente proceso de ruralización; proceso que se consuma, en general, durante la Alta Edad Media.

El crecimiento demográfico, aumento de la población e intensificación de intercambios, al tiempo que la búsqueda de unas mejores condiciones de seguridad, son, entre otras, causas que propician, a partir de finales del siglo XI, el renacer de la vida urbana.

La elección de lugares de asentamiento está determinada bien por la existencia de una ciudad anterior, o bien, para crear ciudades de nueva planta, por la concurrencia de circunstancias propicias, tales como la defensa, existencia de una vía transitada, puentes, puertos, fronteras, centro religioso relevante, etc. Respecto a estas últimas, hay que distinguir entre las ciudades que se forman progresivamente y de un modo que podríamos calificar de espontáneo, y aquellas otras que obedecen a un plan previo, derivado de la voluntad de una persona concreta que detenta una autoridad, en cuyo caso se trata de un proyecto sumamente racionalizado.

Cuando resurge una ciudad preexistente, las estructuras morfológicas se transforman también, adaptándose a las nuevas necesidades. Por una parte los nuevos habitantes alteran el tejido urbano con la construcción de sus viviendas o la adaptación

para éstas de inmuebles preexistentes; por otra, las nuevas relaciones intraurbanas de tipo administrativo, cada vez más complejas al no existir un poder centralizador, van a propiciar la construcción de edificios destinados a cubrir esas funciones.

Aunque en muchas ocasiones monumentos procedentes de la Antigüedad que ya han perdido su razón de ser, son utilizados como canteras de materiales de construcción, otras veces estos monumentos se conservan como referencias explícitas al pasado e hitos del propio espacio urbano, como claves visuales, simbólicas y de prestigio. En concreto serán objeto particular de conservación edificios religiosos y murallas, como puede documentarse a través de las representaciones pictóricas o gráficas medievales, e incluso más tardías, de ciudades que fueron importantes en la Antigüedad; en éstas son precisamente los monumentos de este tiempo los que se señalan y destacan, y ninguno contemporáneo. Tales son los casos sobresalientes de Roma (Lámina I) y Constantinopla (Lámina II).

Otro aspecto de la evolución de estas ciudades que habían formado parte del Imperio Romano, es el de la creación de barrios nuevos exteriores a la muralla, que se originan, generalmente, junto a las puertas. Estos núcleos secundarios constituirán los futuros barrios, en principio extramuros, y absorbidos posteriormente en los nuevos recintos murados, fomentándose de esta manera, con la construcción de nuevas murallas, una de las más importantes tareas de la edificación medieval.



Lámina I: Representación de Roma en la Cosmografía de Tolomeo, siglo XV (Guidoni).

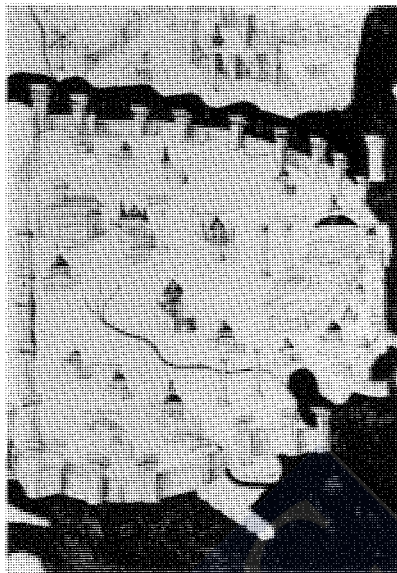


Lámina II: Representación de Constantinopla en la Cosmografía de Tolomeo, siglo XV (Guidoni).

Las ciudades de nueva planta (1) cuya formación y desarrollo son espontáneos, suelen seguir un proceso aglutinante similar al que acabamos de señalar. Su consecuencia inmediata es que la planta resultante sea irregular y diversificada, respondiendo más a imperativos de la naturaleza del terreno y necesidades inmediatas, que a criterios urbanísticos propiamente dichos. En general, estas ciudades nacen al calor de actividades económicas y artesanales, formándose un núcleo originario, que constituirá el centro urbano, el cual irá aglutinando una serie de asentamientos periféricos. Es el caso de muchas ciudades de Flandes; en que junto al burgo nuclear, se constituye (a veces son varios) uno nuevo o portus, “poblado de mercaderes a los que se unen artesanos libres o siervos, y donde, a partir del siglo XI, se suele concentrar la industria textil” (2).

En Italia, la única gran ciudad de origen medieval es Venecia, dominada en su estructura por las condiciones especialísimas de su geografía y, ya en el siglo XIII, configurada como gran potencia marítima. Así lo afirma P. Lavedan: “Venise s’est développée en occupant progressivement les îles et son plan a été commandé par la nature. L’artère principale fut la Merceria, unissant la place Saint-Marc au pont du Rialto, celui-ci reconstruit sur pilotis à partir de 1255. La Merceria est interdite aux chevaux depuis la fin du XIII^e siècle. A ce moment, au-delà du pont du Rialto, il n’y a que des grands jardins et beaucoup d’espaces libres” (3) (Láminas III, IV y

(1) No hemos seguido en la nomenclatura y tipología de ciudades a P.M. Lugli (*Storia e cultura della città italiana*, Bari, 1967), sino a Lavedan, por parecernos de uso más generalizado.

(2) Pirenne, Henri, *Las ciudades de la Edad Media*, Madrid, 1975 (2^a ed.), pp. 120-121.

(3) Lavedan, Pierre, *L’urbanisme au Moyen Age*, Genève, 1974, p. 57.



Lámina III: Venecia, según Braun (Lavedan).

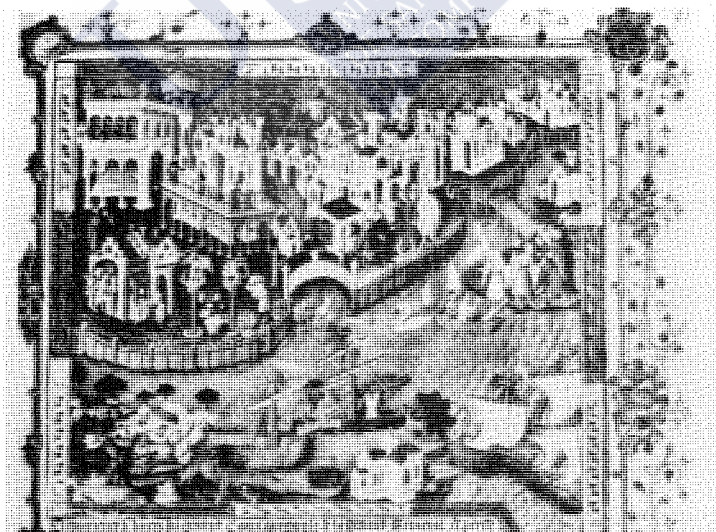


Lámina IV: Venecia, en la representación del Manuscrito de los Viajes de Marco Polo, Oxford (Lavedan).

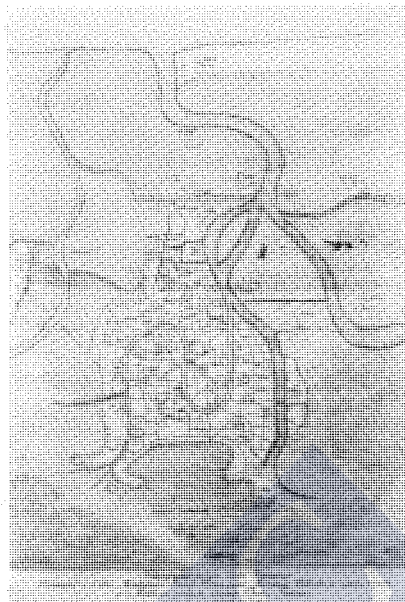


Lámina V: Venecia, representación planimétrica de un original del siglo XIV (Lavedan).

V). Sorprende pensar en una Venecia con abundantes espacios libres, a tenor de la densidad constructiva que fue adquiriendo a lo largo de su historia. Su intrincado trazado urbano entre los pequeños canales, sugieren el probable eco de la urbanística medieval islámica, perceptible en la abundancia de callejones sin salida, manzanas irregulares y estrechez y sinuosidad de las vías. Todo ello denota la vocación oriental de la Serenísima, hasta bien entrado el Quattrocento.

Es lógico pensar que las ciudades de nueva planta que obedecen a un propósito racionalizador, han de adecuarse a una forma poligonal; entre éstas la circular gozó de bastante aceptación durante la Alta Edad Media, siendo mucho menos frecuente su utilización a partir del siglo XIII. Las razones del prestigio de esta forma son varias: en primer lugar, la resonancia de antiguas tradiciones hititas e iránias, que quizá influyan directamente en la Bagdad de Al-Mansur (776); ideas que pudieron ser traídas a Occidente por los cruzados. Tampoco ha de descartarse la hipótesis de un influjo producido por algunos pueblos bárbaros, tales como los celtas, que se acentuará tras la caída del Imperio Romano desde el foco anglo-irlandés. En todo el mundo cristiano pesará, sin embargo, la simbología derivada de la Jerusalén celeste (4), pues ya era concebida en forma circular desde la ilustración miniaturística de manuscritos, en época tan temprana como la del Salterio de Utrech del 830. Esta misma idea influirá en las representaciones de Jerusalén, figurada, igualmente, como conjunto de

(4) *Ibid.*, pp. 6-9.

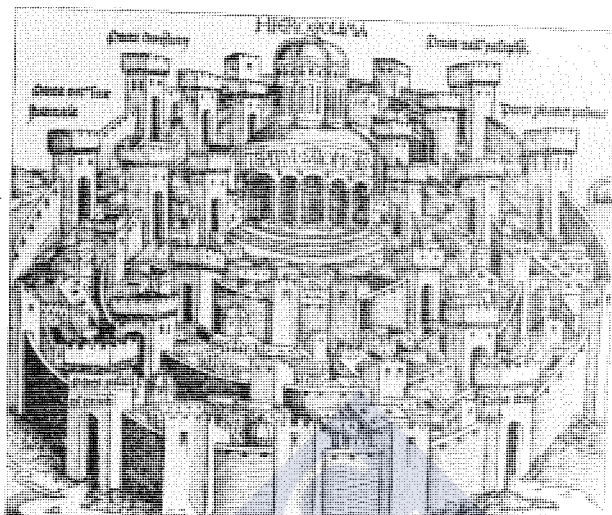


Lámina VI: Jerusalén, representación de la Crónica de Hartmann Schedel (Lavedan).

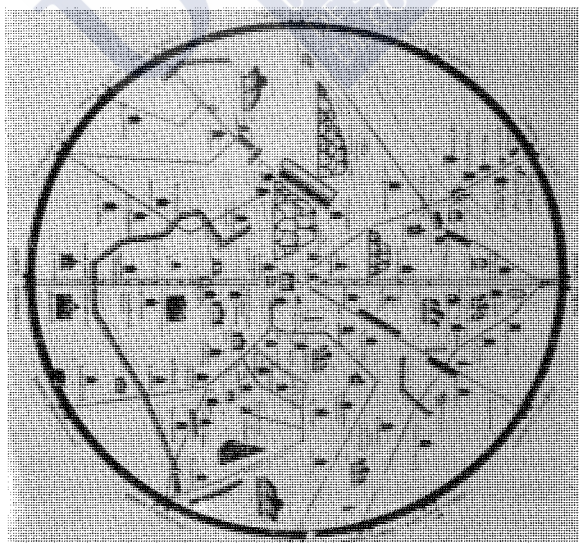


Lámina VII: Roma, reconstrucción esquemática del Itinerario de Einsiedln (Guidoni).

recintos circulares concéntricos en torno al Templo de Salomón (Lámina VI). Tan falta de conexión con la realidad como la de Jerusalén, pero legitimada por la misma razón de prestigio, sería alguna extraña representación de Roma, como la del Itinerario de Einsiedeln (Lámina VII).

Caso real de gran ciudad circular lo tenemos en la Milán duecentesca que, aunque existente en época romana, conoce ahora una profunda transformación y ampliación (Lámina VIII), sobre todo con el levantamiento de la cerca murada, cuyo contorno hace afirmar a su cronista Bonvesin de la Riva, en 1288, que: “La stessa città ha un perimetro circolare, la cui meravigliosa rotondità è segno di perfezione” (5) (Lámina IX); idea de perfección que tendrá extraordinaria influencia en la ciudad ideal del humanismo renacentista. Obra magna del siglo XIII, en el mismo Milán, es la configuración de la Piazza dei Mercanti, concebida como síntesis arquitectónica de la propia ciudad, y el Broletto Nuovo (Palazzo della Ragione, 1228-1233). “Si tratta dell’esempio più grandioso di quella ricerca del baricentro urbano che il comune persegue per motivi mercantili ma anche di rappresentatività e di prestigio, e che porta anche qui alla separazione rispetto alla sede del potere vescovile, ma, ancora una volta, di fronte e in posizione assiale rispetto alla cattedrale” (6).

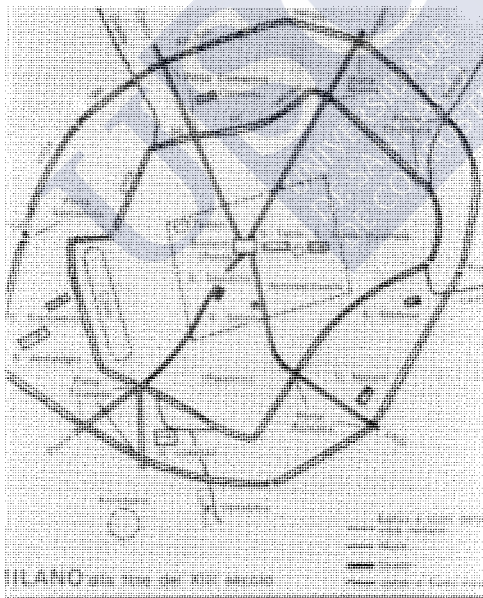


Lámina VIII. Milán en tiempos de Bonvesin de la Riva, fines del siglo XIII (Sanfilippo).

(5) Sanfilippo, Mario, *Le città medievali*, Torino, 1974, Doc. 26, Cap. II, IV, p. 62.

(6) Guidoni, Enrico, “L’urbanistica dei comuni italiani in età federiciana”, en *Federico II e l’arte del Duecento italiano. Atti della III settimana di studi di storia dell’arte medievale dell’Università di Roma*, (15-20 maggio, 1978). Volume Primo, a la cura de Angiola Maria Romanini, Roma, 1980, p. 112.

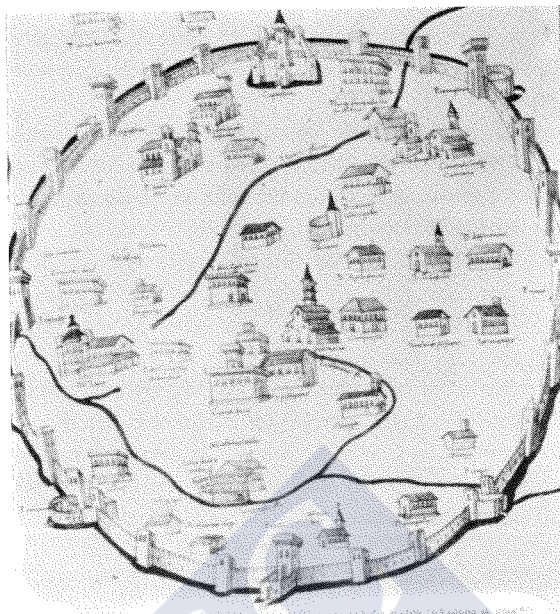


Lámina IX: Representación de Milán en la Cosmografía de Tolomeo, siglo XV (Guidoni).

Debe entenderse que este prestigio de la forma circular, es independiente del trazado interno del tejido urbano, ya que sólo hace referencia al marco o perímetro murado. La fascinación por el círculo y su correspondiente volumétrico, la esfera, llevará a Dante a concebir su "Paradiso" y su "Inferno", en esta forma.

A partir del siglo XIII la tendencia dominante en la proyectiva urbanística es hacia los marcos cuadrangulares y a una distribución en cuadrícula del caserío. Esta tendencia a la ortogonalidad afecta no sólo a las urbes de nueva planta, sino a las ampliaciones de las antiguas; la marcada racionalidad de estos proyectos, conduce, incluso, a trazar la vía principal dirigida hacia el punto de la salida del Sol, en el momento de la fundación. Es claro, sin embargo, que la razón de peso en la preferencia de este tipo de plantas, viene determinada por la facilidad en los cálculos y mediciones sobre el terreno, para el trazado de espacios y volúmenes urbanos, así como para la disposición de la red viaria.

Esta racionalidad planificadora no es sino el eco tardío y débil, de la compleja proyectiva del mundo clásico, transmitida, principalmente, por la obra de los Gromatici que, desde la Alta Edad Media, vienen adaptando los principios vitruvianos a las prácticas del momento, con planteamientos mucho más elementales y marcadamente utilitarios. La idea básica reiterada por estos maestros, en sus muy sencillas trazas, es la de la *crux viarum*, vías principales cruzándose en ángulo recto que, aparte las in-

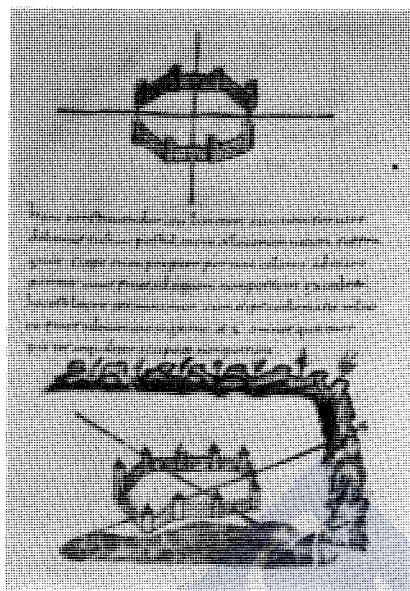


Lámina X: Esquema de los Gromatici (Guidoni).

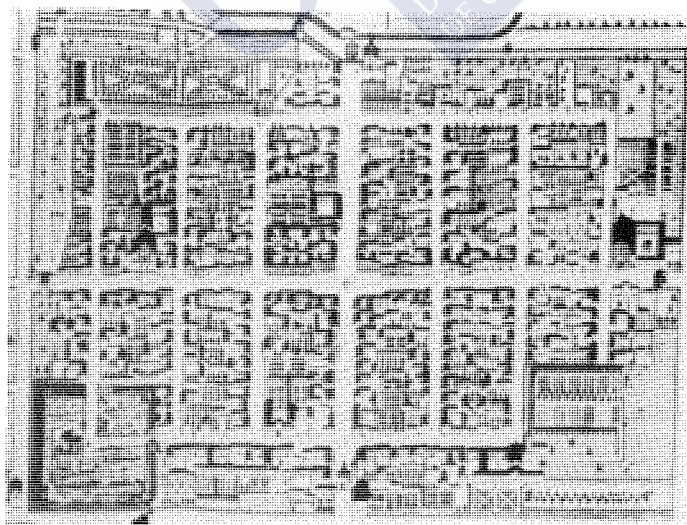


Lámina XI: Gattinara según Blaeu (Lavedan).

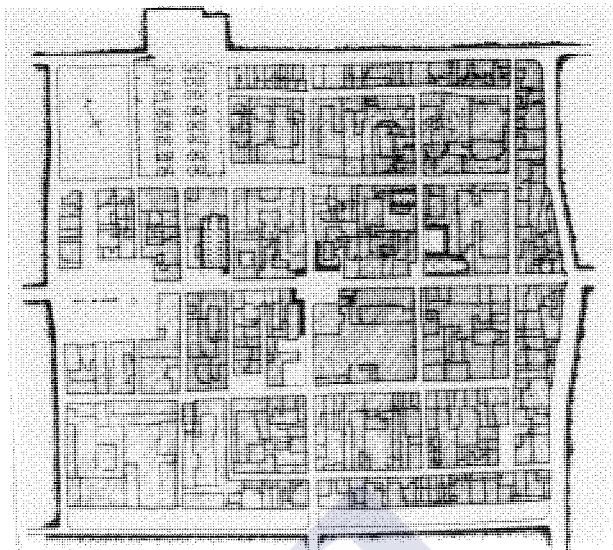


Lámina XII: Massa Lombarda según Morini (Lavedan).

fluencias dichas, recogen el simbolismo de la tradición cristiana de la cruz (7) (Lámina X).

Como ejemplo significativo de este planteamiento destacaríamos el de Gattinara que, fundada en 1242 y reconstruida en varias ocasiones, presenta una plaza rectangular en el cruce de los ejes principales que dividen la ciudad en cuatro barrios (Lámina XI); un esquema semejante lo tendríamos en Massa Lombarda en Romaña, fundada en 1251 que, además de la plaza central, presenta una amplísima plaza de mercado, en el extremo Oeste de uno de los ejes (Lámina XII).

Más simple es el caso de ciudades proyectadas con apoyo en un único eje, casi siempre una vía de comunicación, respecto a la cual se traza la red secundaria. Significativos resultan los ejemplos de Cuneo, actual Coni, fundada por la Liga Lombarda en 1198 y reconstruida después de 1210, con una docena de calles paralelas a la vía principal, carretera a Roma, y una serie de transversales con distintos ángulos de incidencia (Lámina XIII); San Damiano d'Asti, se crea en 1275, con una gran calle longitudinal y doce transversales, con plaza abriéndose en una ampliación de la vía principal (Lámina XIV). El de Manfredonia, fundada en honor del hijo natural de Federico II en 1256, reviste características especiales, ya que el eje de la composición está determinado por la orilla del Adriático donde se asienta.

Aparte de los ejemplos piamonteses citados, esta región presenta numerosos casos de ciudades, creadas en el siglo XIII de nuestra atención, que siguen el ejemplo de las bastidas de la Francia meridional, y que son consecuencia de circunstancias político-económicas semejantes a las que determinaron la creación de las del país galo.

(7) Idem, *La città europea*, Milano, 1981, pp. 24 y, sobre todo, 133-139.



Lámina XIII: Cuneo, actual Coni, según Blaeu (Lavedan).

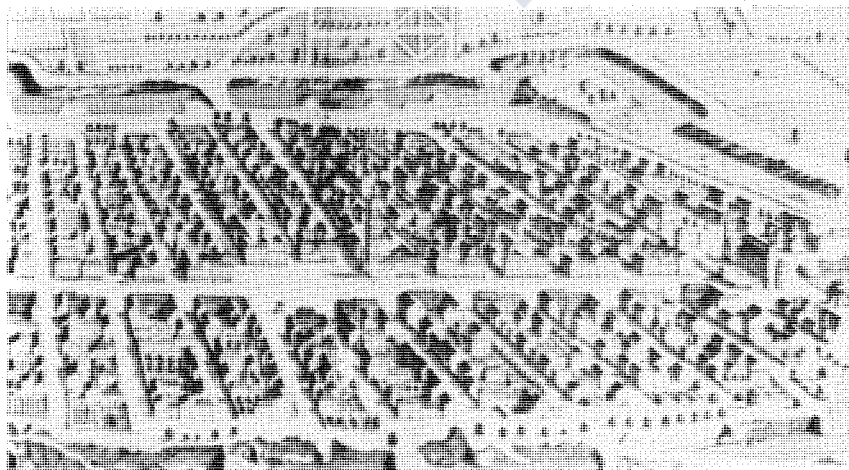


Lámina XIV: San Damiano d'Asti, según Blaeu (Lavedan).

Una vez conocida la variedad de soluciones posibles dadas al plano de la ciudad, cabría preguntarse —y es lo que parece proceder— sobre el aspecto que éstas ofrecían y de qué manera se articulan y relacionan los diferentes elementos arquitectónicos que la integran, así como éstos, considerados como unidades o conjuntos edificados, se acomodan en el paisaje urbano.

Contemplada desde el exterior, lo que define a la ciudad medieval son sus murallas, sólidos paramentos jalonados por torres, que ocultan el conjunto del caserío, salvo contados edificios cuya altura, signo de su importancia en la vida urbana, sobresalen del resto de las construcciones.

La función esencial de estas murallas, que es la defensiva, viene acentuada y potenciada, a menudo, por la existencia de fosos; el mismo Bonvesin de la Riva elogia la importancia del de Milán: “Un fossato, di ammirevole bellezza e larghezza...” (8). Por su parte, las puertas del recinto murado, sirven de comunicación con el exterior, permitiendo la relación campo-ciudad, imprescindible para el desarrollo de la vida urbana, pero igualmente, cortan el acceso de personas no deseadas o controlan, con un horario establecido, dicha comunicación.

Las murallas son objeto, como ya se dijo, de constante preocupación por parte del poder comunal, siendo, con frecuencia, uno de los primeros mandatos de las ordenanzas municipales su construcción y conservación. Para Guidoni esta atención a las murallas y la ampliación del área urbanizada, serán las tareas más constantes de la primera mitad del siglo XIII. El cronista Salimbene de Adam (1221-1288c.), refiere cómo en 1229 el podestà de Reggio Emilia, Ghirardini di Lucca: “... cominciò a circondare con mura la città di Reggio, egli infatti fece alzare cento braccia (9) di mura ... Così gli altri successivi podestà ogni anno facevano costruire duecento braccia di mura finchè tutta la città fu circondata dai bastioni” (10). Esta obligación constructiva del podestà, extensiva al obispo en ciudades episcopales, hay que suponerla como un fenómeno general.

El edificio que jerárquicamente ocupa el lugar más destacado dentro de los muros de la ciudad, suele ser la catedral —la mezquita aljama en las urbes islámicas—, construcción que aglutina las voluntades de todos los ciudadanos durante generaciones, que se sienten vinculados a ella, tomando parte activa no sólo con sus aportaciones económicas sino con su trabajo material. Ya en 1144 Robert de Mont-Saint-Michel, nos cuenta cómo: “Este año vimos en Chartres, por primera vez, a los fieles uncidos a carros cargados con piedras, maderas, cereales, y muchas otras cosas necesarias para los trabajos de la catedral...”. En el mismo sentido, el abad Haimon de St. Pierre-sur-Dive refiere: “... poderosos señores y príncipes de este mundo henchidos de riquezas y de honores, que aun damas de noble cuna inclinaran su orgullosa cabeza y se ataran a los carros como animales de tiro para transportar vino, cereales, aceite, cal, piedras y madera a los obreros que constrúan una iglesia...” (11).

Es la catedral, asimismo, el edificio más cargado de significaciones del conjunto

(8) Sanfilippo, Mario, *op. cit.*, Doc. 26, Cap. II, V, p. 62.

(9) 1 braccia = 58,4 cms., aproximadamente.

(10) Sanfilippo, Mario, *op. cit.*, Doc. 25, p. 59.

(11) Jantzen, Hans, *La arquitectura gótica*, Buenos Aires, 1970, p. 8.

urbano. Por una parte constituye el emblema de la propia ciudad y el orgullo de sus habitantes, mientras que por otra parte combina el ser imagen simbólica de la Ciudad de Dios y resumen de la propia urbe, “al menos en la fachada principal de acceso: en la fachada de doble torre, con las tres aberturas de sus portales, subyace el motivo de las puertas de la ciudad” (12).

Por otro lado, desde un punto de vista espacial, el edificio catedralicio determina la creación y puesta en valor de espacios libres en el entramado urbano, con la disposición de plazas, en general, ante su fachada principal.

Significativo en relación con lo dicho, es el testimonio de Giovanni Villani que relata cómo en 1294, “i cittadini s'accordarono di rinnovare la Chiesa Maggiore di Firenze la quale era molto di grossa (grossolana) forma e piccola a comparazione (in confronto) di sifatta cittade e ordinarono di crescerla e di trarla addietro (di arretrare la facciata), e di farla tutta di marmi e con figure intagliate” (13). La especial sensibilidad de los florentinos respecto a su catedral, se pone bien de manifiesto en sucesivas disposiciones ya dentro del Trecento, con el encargo a Arnolfo di Cambio, en 1300, de la transformación de la catedral en la más bella iglesia de Toscana; con el nombramiento, en 1334, como superintendente de todas las obras del Común, del artista más famoso del momento: Giotto di Bondone y con el proyecto, de 1339, de rebajar los pavimentos en torno al duomo y baptisterio, para resaltar sus volúmenes (14).

También, considerada en relación con su entorno, mientras parroquias y conventos ejercen una influencia referencial sobre un ámbito reducido —normalmente un barrio o feligresía—, la catedral se concibe más que a escala urbana, a escala territorial. Los conventos a partir del siglo XIII, con el desarrollo de las órdenes mendicantes, que se establecen dentro de las propias ciudades, son también puntos focales de notoria importancia para determinados barrios, a los que acaban por dar nombre; tal es el grado de inserción de muchos de estos cenobios en la vida y devenir ciudadanos.

No es posible dejar de aludir, cuando se encara un tema de urbanismo medieval italiano, al palacio comunal, edificio que simboliza, y en sí mismo resume, el poder de los ciudadanos y la autonomía de la ciudad frente, aunque no necesariamente enfrentado, a otros poderes (feudal, regio, episcopal). También en este caso, es importante el volumen construido en relación con los edificios circundantes, dominando a las casas de mercaderes y artesanos, mediante cuyas asociaciones fue promovido, sobre todo a partir del siglo XIII, que es cuándo “il palazzo pubblico” queda definitivamente configurado (15).

Concebido como forma cúbica, sólida, pero al tiempo abierta y en comunicación con la ciudad, se sitúa junto a espacios libres con los que mantiene una relación significativa; este diálogo urbe-palacio comunal, es consustancial a lo que es, o ha sido históricamente, la ciudad.

(12) *Ibid.*, p. 181.

(13) Sanfilippo, Mario, *op. cit.*, Doc. 29, p. 76.

(14) *Ibid.*, Docs. 33 y 34, pp. 82-84.

(15) Guidoni, Enrico, *La città europea*, cit., p. 22.

En Florencia, el Palazzo Vecchio se sitúa como charnela de la Piazza della Signoria, dominándola con su masa y su torre (Lámina XV). En Siena, el Palazzo Pubblico constituye el punto focal del desarrollo de la Piazza del Campo y convergencia de las calles que a ésta afluyen, sirviendo, además, de fachada dominante, en su parte trasera, para la Piazza del Mercato; se erige así en elemento de enlace de ambos espacios abiertos, y preside, por lo tanto, las actividades cívicas, mercantiles y comerciales (Lámina XVI).

Unico, por la extraordinaria claridad de su significación en el contexto urbano, es el ejemplo de Bolonia, cuyo palacio, que domina uno de los lados largos de su gran plaza comunal, conjunto también duecentesco, es el lugar donde se realiza el entrecruzamiento de los dos ejes urbanísticos, que dividen a la ciudad en cuatro barrios, constituyéndose de este modo en verdadero *umbilicus urbis*, en forma de arco cuadrifronte (16).

Las relaciones entre palacio-plaza comunales con el entorno urbano, constituyen de por sí un vastísimo tema digno de estudios más amplios. Creemos que con lo dicho se ha clarificado, en alguna medida, el siempre sugestivo tema del diseño de la ciudad en este momento de su historia.

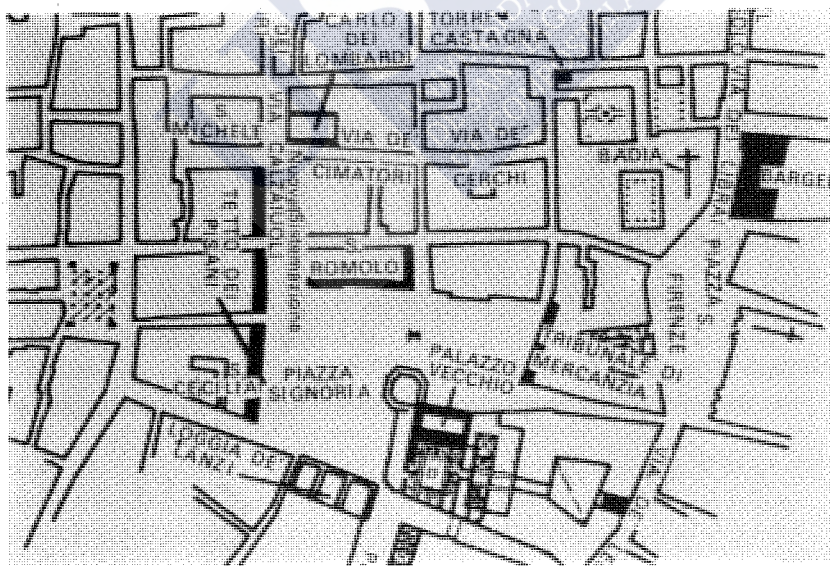


Lámina XV: Florencia, detalle de la Piazza della Signoria (Sanfilippo).

(16) Idem, "L'urbanistica dei comuni...", p. 105. La división de Bolonia en cuatro barrios es, al parecer, de los años 1217-1219. Nos ha parecido mejor dar la imagen de arco cuadrifronte que de "palazzo quadrifronte", que utiliza Guidoni, por considerar lo primero como fuente de inspiración de esto último.

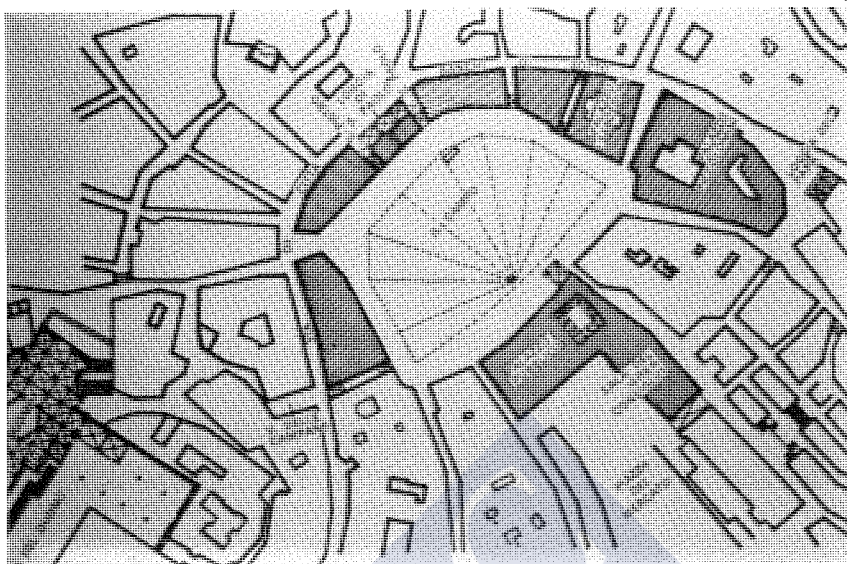


Lámina XVI: Siena, vista con el Palazzo Publico y las plazas del Campo y del Mercato (Sanfilippo).



LOS ITALIANOS EN EL CAMINO DE SANTIAGO

TERESA GIL GARCIA

Universidad de Salamanca

Una de las manifestaciones más apasionadas de la devoción religiosa popular en toda la Edad Media, la veneración de las reliquias y los lugares sagrados (1), adquiere nombre propio en Compostela. Nuestra intención en la comunicación que ahora presentamos es la de abordar los aspectos más significativos de los viajes devotos de italianos a la tumba del Apóstol Santiago en esta ciudad. Teniendo en cuenta la limitación de tiempo y espacio de un trabajo de estas características vamos a ceñir nuestro análisis a aquellos que dejaron plasmada, de forma explícita o solapada, su relación con la peregrinación.

Conviene precisar que en el siglo XIII, del que nos ocupamos en este Congreso, una época que gustaba de definiciones y codificaba las prácticas religiosas (2), el viaje piadoso a Santiago consiguió su mayor alcance geográfico y su máxima popularidad.

Los contactos de italianos con este mundo de las peregrinaciones, aunque muy numerosos al menos en cuanto a los datos que poseemos del siglo, tampoco faltan.

Estas manifestaciones de la devoción popular, suministraban la materia literaria sobre la que los contemporáneos escribían. No es extraño entonces que incluso el mismo Dante haya sabido obtener de ellas los efectos poéticos más sugestivos. De su obra la *Vita Nuova* recabamos información cumplida de la existencia, en tierras italianas, de viajeros devotos a Santiago, en Galicia. Precisamente en el capítulo XL, el Poeta nos da noticia de unos peregrinos que, "pensosi", pasaban por Florencia, provenientes de "lontana patria" tan alejada que no saben ni de Beatriz ni de su muerte, a los cuales quisiera hacer partícipes de su dolor, y nos comenta en la *Razo* el significado del primer sustantivo del soneto *Deh peregrini che pensosi andate*.

(1) Johan Huizinga en su libro *El otoño de la Edad Media* estudia perfectamente el tipo de la religiosidad medieval en los capítulos titulados *Los tipos de religiosidad y La emoción y la fantástica religiosas*, Selecta de Occidente, Madrid, 1973, pp. 272-314.

(2) La inquisición del sur de Francia clasificaba las peregrinaciones en *mayores*, *menores* y de *ultramar*. Las 19 peregrinaciones menores se hacían en Francia, mientras las cuatro mayores eran a Canterbury, Santiago de Compostela, Colonia y Roma. Cfr. Jonathan Sumption, *Monaci, santuari, pellegrini. La religione nel Medioevo*, ed. Riuniti, Roma, 1981, p. 139.

“E dissi peregrini secondo la larga significazione del vocabulo; ché peregrini si possono intendere in due modi, in uno largo e in uno stretto: in largo, in quanto è peregrino chiunque è fuori de la sua patria; in modo stretto non s'intende peregrino se non chi va verso la casa di sa'Iacopo o riede. E però è da sapere che in tre modi si chiamano propriamente le genti che vanno al servizio de l'Altissimo: chiamansi palmieri in quanto vanno oltremare, là onde molte volte recano la palma; chiamansi peregrini in quanto vanno a la casa di Galizia, però che la sepoltura di sa'Iacopo fue più lontana de la sua patria che d'alcuno altro apostolo, chiamansi romei in quanto vanno a Roma, là ove questi cu'io chiamo peregrini andavano” (3).

Aunque casi avergüenza introducir erudición minuta en la *Razo* del poeta, debemos fijarnos en las palabras de Dante, precisamente porque son las primeras que en la lengua italiana dejaron explícita la condición de aquéllos que por devoción viajaban a los lugares sagrados. Nos parece que en el comentario de Dante sobre el término peregrino se dejan ver no dos, sino tres niveles semánticos.

En el primer significado peregrino es el extranjero, aquel que ha dejado su país de origen y se encuentra lejos de su patria. En los textos latinos de la época equivale al *peregrinus*, *peregrinor* o *peregrinator*, que no es sino la traducción del griego *xenos*, es decir el extranjero fuera de su tierra (4).

En este sentido amplio la palabra será utilizada más veces por el Poeta en su obra para reflejar su misma experiencia de vida errante por Italia “peregrino”, quasi medicando” (5).

Al sentido más general del término debe añadirse una idea que es fundamental en la tradición cristiana, como antes lo había sido en la judía, según la cual, el bautizado es extranjero en esta tierra, considerada únicamente morada temporal, de tránsito, hasta la llegada a la definitiva patria celeste.

Es interesante esta matización porque establece una relación entre lo que es la vida de peregrinación del cristiano, y lo que debe ser la peregrinación voluntaria a los lugares sagrados. En la época, ésta es remedio de purificación interior semejante al camino que debe conducir al hombre a la Vida. Precisamente en el libro guía de la peregrinación, *Liber Sancti Jacobi*, leemos: “El camino de la peregrinación es óptimo pero estrecho, como estrecho es el camino que conduce al hombre a la vida” (6). Para los buenos se traduce en carencia de vicios, mortificación del cuerpo y aumento de virtudes.

(3) Dante Alighieri, *Vita Nuova. Rime*, a cura di Fredi Chiappelli, Mursia, Milano, 1973, p. 74.

(4) La explicación del significado del término *peregrinus*, desde la época clásica hasta la época de las Cruzadas la encontramos en Baudouin de Gaillier, *Réflexion sur le thème du Congrès. Pellegrini e culto dei Santi in Europa fino alla 1. Crociata*, Todi, IV Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale. 8-11 ott. 1961, ed. en Todi, presso l'Accademia Tudertina, 1963, p. 13.

(5) Cfr. el empleo que hace del término *peregrino*, como sustantivo o adjetivo, Dante, en la *Enciclopedia Dantesca* —bajo el lema “pellegrino”—, diretta da U. Bosco, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1973.

(6) *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, trad. por los profesores A. Moralejo, C. Torres y S. Feo, CSIC, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela, 1951, I, XVII, p. 204.

Desde el punto de vista filológico no parece fácil determinar en qué época tiene lugar la ampliación del significado de *peregrino*. Puede haber ocurrido en la época de la Primera Cruzada, tiempo en el que era ya más frecuente y habitual la existencia en los caminos de Europa de peregrinos que viajaban por devoción. Del empleo del término que hace Dante en su obra, se puede deducir que los dos significados convivían todavía en la época.

En el sentido estricto, el comentario de Dante acerca de *peregrino* parece más una aclaración erudita. El término *peregrino* no sólo se utilizaba como “aquel que viaja a la sepultura de Santiago” sino que incluso, con mucha frecuencia, las diferencias de sentido establecidas entre los términos *peregrino*, *romero* y *palmero*, solían neutralizarse por el uso indistinto que de ellos se hacía, utilizándose justamente *peregrino* para denominar a cualquier viajero que se encaminara a lugar santo. Más aún, también en la lengua castellana de la misma época nos encontramos con que la misma indistinción existía en el uso de estos sustantivos, como podemos deducir fácilmente del comentario de Alfonso el Sabio en las *Partidas*:

“Romerios et Pelegrinos se facen los homes para servir á Dios et honrar á los Santos, et por sabor de facer esto estrañanse de sus linages et de sus mugeres, et de sus casas et de todo los que han, et van por tierras agenas lazrando los cuerpos et despendiendo los haberes buscando los santuarios” (7).

Pero no van a ser las diferencias de significado las que van a ocupar el tiempo de nuestra comunicación. Lo que más nos ha llamado la atención en los textos escritos de la época son las alusiones a los peregrinos y a las peregrinaciones. Esto nos induce a pensar que los viajes devotos a Santiago eran acontecimientos frecuentes en la vida italiana del siglo XIII.

A pesar de que no nos ha llegado el testimonio directo de algún peregrino italiano a Compostela, a diferencia por ejemplo de las singulares manifestaciones de viajeros franceses (8), noticias de peregrinos italianos hacia Compostela nos las ofrecen las crónicas y las leyendas de la época o los mismos textos literarios, siempre ricos en observaciones y juicios indispensables para la valoración del mito de Santiago y de su lejanísima Catedral, hacia la cual los peregrinos se dirigían.

Los caminos frecuentados por los italianos en su viaje a Compostela, los conocemos a la luz de la historia no sólo de la vida religiosa, sino también de los intercambios culturales y comerciales que de todo tipo se establecían entre los distintos pueblos

(7) Alfonso el Sabio, *Las siete partidas*, I, XXIV, Ediciones Atlas, Madrid, 1971, p. 497.

(8) En el siglo XII hacia el año 1143 estuvo en Santiago de Compostela un viajero francés llamado Aimerico Picaud, natural de Parthenoi le Vieux, en el Poitou, llamado por otro nombre Oliver de Iscan (Cfr. García Mercadal, *Viajeros por España y Portugal*, Aguilar, Madrid, 1962, p. 163). Casi ninguna duda se tiene de que Aimerico sea el redactor del *Liber Sancti Jacobi*, y parece que escribió para sus convecinos franceses peregrinos. Picaud, en cualquier caso, fue sólo el coordinador y el transmisor de una materia ya existente y procedente de fuentes muy diversas. Sobre este tema, cfr. P.G. Caucci von Saucken, *Il cammino italiano a Compostella*, Università degli Studi di Perugia, 1984, pp. 22-26; Manuel C. Díaz y Díaz, *El texto y la tradición textual del Calixtino*, en *Pistoia e il Cammino di Santiago*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Pistoia 28-29-30 sett. 1984, Ed. Scientifiche italiane, 1987, pp. 23-57 y Vázquez de Parga, José María Lacarra y Juan Uría Riu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948, pp. 175-76.

Europeos. Debemos suponer que los viajeros a Galicia utilizaran las vías ya existentes a otros lugares tradicionales de peregrinación como Roma o Jerusalén, a lo largo de las cuales, con toda probabilidad se servirían de los mismos albergues y posadas, fundados por órdenes hospitalarias o incluso por piadosos ciudadanos. Es más, se debió en gran parte a los peregrinos a Compostela el mantenimiento de los itinerarios tradicionales a Occidente, favorecidos en su fin por órdenes religiosas fundadas ex profeso que no sólo cuidaban con eficiencia los caminos, sino que abrían otros nuevos o levantaban puentes para vadear los ríos y garantizaban la seguridad de los recorridos construyendo refugios, albergues o *xenodochi* que marcaran la duración de las etapas (9).

Los que desde Italia se decidieran a visitar Compostela y rezar ante la tumba del Apóstol, a no ser que hicieran el viaje por mar, atravesaban Francia siguiendo la vía Tolosana, detallada en el *Liber Sancti Jacobi*, a lo largo del sur del país, que se adentraba en el Camino de Santiago en el paso pirenaico de Somport (10).

Antes de llegar a Francia, el viajero italiano habría optado por continuar la vía Aurelia, a través de la costa ligur debiendo superar el difícil y peligroso paso del Bracco, o tomar la vía Francigena o Francisca que durante todo el Medievo había sido la vía de comunicación principal entre Italia y Francia. Siguiendo esta ruta, los Alpes se atravesaban en los famosos pasos del Monginevro o Moncenisio o incluso el San Gottardo, que como sabemos era el camino tradicional utilizado por los piadosos romeros del Norte de Europa.

Hasta llegar a la Lombardía y al Piamonte, los peregrinos procedentes del sur de Italia alcanzaban por la vía Cassia, desde Roma, la región toscana, vadeaban el Arno, se adentraban en la región de Lucca y Altopascio (11) y tomaban la fácil vía Emilia, después de haber cruzado los Apeninos en el famoso paso de La Cisa. Naturalmente éste no era el único itinerario posible, los peregrinos, en su largo y dificultoso caminar a Compostela, solían acercarse a otros lugares de tradición religiosa o de reclamo cultural (12).

Pistoia, por ejemplo, que no se encuentra en la vía Francigena, se convirtió en centro de culto jacobeo desde el segundo decenio del siglo XII, a causa de la llegada a la diócesis de una preciosa reliquia del cuerpo de Santiago y acaparó, en toda esta época, un gran número de peregrinos (13). El motivo habría que buscarlo también

(9) Cfr. C.G. Bascapé, *Le vie dei pellegrinaggi medioevali attraverso le Alpi centrali e la pianura lombarda*, Estr. da "Archivio Storico della Svizzera italiana", genn. dic. 1936, Milano, es.t. 1937, pp. 5-54.

(10) "Son cuatro los caminos a Santiago que en Puente la Reina ya en tierras de España, se reúnen en uno solo. Va uno por Saint Gilles, Montpellier, Toulouse y el Somport". Cfr. *Liber Sancti Jacobi*, op. cit., p. 467. Con más minuciosidad se describen las tierras y las cualidades de las gentes que se encuentran en el camino de Santiago (pp. 514-523) y los cuerpos de los Santos que descansan allí y que deben ser visitados por los peregrinos (pp. 524-549, incluye el martirio de San Eutropio, obispo de Saintes y mártir).

(11) Sobre la importancia de Altopascio en la vía Francesca, cfr. el artículo de Enrico Crotti, *L'ospedale di S. Jacopo di Altopascio in Toscana lungo la via francesca*, en *Pistoia e il cammino di Santiago*, op. cit., pp. 331-342.

(12) Cfr. Paolo G. Caucci von Saucken, op. cit., pp. 69-71.

(13) La devoción piadosa al Apóstol Santiago en Pistoia surge de la intención del obispo Atto, que obtuvo una reliquia de su homólogo compostelano Diego Gelmírez y enseguida mandó construir en la catedral de la ciudad un altar y una capilla consagrados y destinados a con-

en que la ciudad está bien situada y mejor comunicada con las vecinas del valle del Po: precisamente un camino importante utilizado tradicionalmente por los romeros, la llamada vía Francigena della Sambuca, la unía a Bologna.

Quiere esto decir que, desde los primeros tiempos de la peregrinación a Santiago, se estableció una estrecha relación entre los itinerarios y los lugares de culto y de atención a los viajeros, y precisamente, en los puntos estratégicos, se fundaban iglesias y se les anexionaban hospederías en las cuales pudieran hacer un alto en su camino los devotos viandantes.

El reclamo cultural, como he apuntado anteriormente, podía aconsejar una variación en el itinerario del viajero. Así no es extraño que los italianos prefirieran el paso de Roncesvalles al de Somport ya que este desfiladero estimulaba el recuerdo de los héroes carolingios de las *leyendas*, tantas veces cantados en su tierra natal. La época conocerá también la gran difusión de la épica francesa a través de las mismas vías utilizadas por los peregrinos (14). La fama de los paladines de la Chanson, de Roland y de Orlando, será deudora de la devoción piadosa de los peregrinos —tengamos en cuenta que se trataba de un martirio— hasta tiempos muy posteriores; incluso en el *Morgante* de Pulci del siglo XV hay una alusión al episodio maravilloso del olifante y de la espada de Roland recogido por los devotos viajeros:

“Dice la storia che Orlando percosse
in su ‘n sasso Durlindana bella
più e più volte con tutte sue posse,
né romper né piegar non poté quella
e’l sasso apri come una scheggia fosse;
e tutti i peregrin questa novella
riportan di Galizia ancora espresso
d’aver veduto il sasso e’l corno fresso” (15).

En esta época que gustaba de las peregrinaciones, el deseo de movilidad del hombre medieval no se limitaba a los habitantes de las ciudades o a personas de clase social acomodada, sino que era compartido también por los centros rurales, a condición de no encontrarse lejos de las tradicionales vías de peregrinación. Incluso, es más, las verdaderas peregrinaciones no las hacían los santos ni los nobles, ni los obispos, sino la gente minuta, anónima, que emprendía el camino como acto de piedad personal o como penitencia impuesta por el confesor o los jueces (16).

servar el precioso regalo. Cfr. Lucía Gai, *Testimonianze jacobee e riferimenti compostellani nella storia di Pistoia dei secoli XII-XIII*, en *Pistoia e il Cammino di Santiago*, op. cit., p. 128.

(14) Algunos romanistas de principios de siglo, Bédier y Pio Rajna, suscribieron la teoría de la estrecha relación existente entre la tradición jacobea y las leyendas carolingias. Incluso tomando como dato incontestable la difusión de éstas en los caminos de Europa que llevan a Santiago, podría pensarse que esta relación haya sido el motivo de las canciones de gesta. Cfr. Joseph Bédier, *Itinéraire des pèlerins en Italie au Moyen Age* en *Les légendes épiques*, Paris, 1917, tomo II, p. 146; Pio Rajna, *Un’iscrizione nepesina del 1131*, en “Archivio Storico Italiano”, 1887, pp. 49-50.

(15) L. Pulci, *Morgante e lettere*, Sansoni, Firenze, 1962; cfr. el capítulo XXVII, p. 108.

(16) Sobre los diferentes tipos de peregrinación, cfr. el capítulo VII de Vázquez de Parga, Lacarra. Uría Riu, op. cit., pp. 155-167.

De los “desconocidos” italianos que llegaban a Santiago hay pocos datos. Un testimonio nos lo ofrece la vida de Santa Verdiana, patrona de Castelfiorentino en la Valdelsa, que vivió en los primeros años de aquel siglo. Antes de hacerse eremita, la santa emprendió un viaje a Santiago con un grupo de mujeres de la zona de Castelfiorentino, acompañadas, para su seguridad, de algunos convecinos, como reza en un código latino de la época que narra su vida:

“In Galiciam ad Sanctum Jacobum gradu concitu peragrant” (17).

De un peregrino gibelino, investido con las órdenes menores, que fue a Santiago en 1229 nos da noticia también una crónica redactada por Selimbene di Adamo. Hablando de él y de su familia nos dice que su hermano Giovanni:

“quartus patris mei filius, natus ex concubina Rechelda, magister Johannes est dictus. Hic fuit pulcher homo et magno bellator. Hic voluntarie exivit de Parma et parti imperatoris adhesit. Sed penitentia ductus, ivit ad Sanctum Jacobum. Cum rediret, voluntarie remansit Tolose” (18).

Los viajes de los peregrinos suponen, en la mayoría de los casos una devoción innominada, aunque los puntos de referencia, a veces, son tan claros que es posible dar algún nombre, para nosotros, más famoso.

Parece que el amigo de Dante, Guido Cavalcanti, en la última década del siglo se puso en camino a Santiago, como Dino Compagni narra en su *Cronaca*:

“Uno giovane gentile, figliuolo di messer Cavalcante Cavalcanti, nobile cavaliere, chiamato Guido cortese e ardito ma sdegnoso e solitario e intento allo studio, nimico di messer Corso, avea più volte deliberato offenderlo. (...) Messer Corso forte lo temea, perché lo conosceva di grande animo; e cercò di assassinarlo, andando Guido in pellegrinaggio a Santo Jacopo, e non li venne fatto” (19).

Aunque la referencia más explícita de lo que debió ser el viaje de Cavalcanti a la tumba de Santiago, nos la ofrece Nicola da Muscia, autor de un soneto irónico,

“Ecci venuto Guido a Compostello
o ha recato a vender canovacci” (20),

sobre la “sinceridad religiosa” del poeta del amor, dentro del estilo de la poesía cómico-realista toscana.

Los versos satíricos se refieren al hecho constatado de que Cavalcanti interrumpió el viaje en las cercanías de Tolosa y prefirió quedarse en la Provenza (21). Los

(17) O. Pogni, *Vita di Santa Verdiana* d'incognito autores estratta dal codice latino trecentesco esistente nella biblioteca medicea laurenziana di Firenze, compilata dal monaco Biagio di Castelfiorentino, Empoli, 1936, p. 8.

(18) Paolo G. Caucci, *op. cit.*, p. 81.

(19) Lo cuenta I. Del Lungo en *Dino Compagni e la sua cronaca*, Firenze, 1879, vol. II, pp. 90-91.

(20) Sonetto de Nicola da Muscia, “Ecci venuto Guido a Compostello” en *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di Maurizio Vitale, Einaudi, Torino, 1956, pp. 233-237.

(21) Este parece ser un dato cierto de su vida: Guido se quedó en Tolosa y se enamoró de una joven llamada Mandetta, vista por primera vez por el poeta en la iglesia de la Daurade, a orillas del Garona, tal como leemos en sus versos:

motivos por los cuales había emprendido la peregrinación y el cambio de parecer nos son desconocidos. De la lectura de los versos del Muscia únicamente podemos imaginar qué efecto producirían. El poeta ridiculiza la sinceridad en un viaje piadoso, de uno que, siguiendo la opinión de sus convecinos, no correspondía al tipo más perfecto de devoto e incluso, a mitad de camino rompe su promesa y cambia de parecer.

A pesar de que no tengamos muchos datos para juzgar la religiosidad del poeta Cavalcanti, los versos de Nicola da Muscia nos ofrecen un claro testimonio del carácter que podrían tomar las manifestaciones devotas en la época.

No hay que buscar en nada de esto apariencias de beatería o de falsa santidad. Esta actitud ante la peregrinación, o ante el hecho religioso en general, responde a la conciencia del hombre medieval. En ella coexisten esa concepción piadosa de la vida que encontramos ilustradora de los sentimientos más elevados y puros y el sentido mundano, que da rienda suelta a los impulsos naturales y sensibles. Ambas actitudes conocen mezclas singulares, a veces pintorescas, como puede ser el mismo Cavalcanti, y por lo general se contrapesan sin grandes oscilaciones. Se comprende ahora que, aún inspiradas por un espíritu devoto, como expresión de un sentimiento sincero de fe, las peregrinaciones, en muchos casos, eran un acto obligado, en ocasión de un destierro, para escapar de una venganza política, o incluso utilitario, ya que el viaje lo hacían muchos comerciantes para traficar con sus productos. No sin razón también lo imagina de Cavalcanti, Nicola da Muscia:

“o ha recato a vender canovacci?
’E in bando di Firenze, od è rubello,
o dottasi che ’l popol nol ne cacci?”.

De otro viajero italiano de la época hemos de hablar y quizá también por las mismas razones. Se trata de Sordello de Goito, cuyas composiciones, como sabemos, encontraron eco en España y Portugal.

Un particular cierto de su vida es que el juglar mantuvo estrechas relaciones con algunos trovadores portugueses, incluso, podríamos aventurar que el lugar de encuentro hubiera sido el mismo Portugal y no una de las cortes españolas, de las que Sordello fue huésped, como bien sabemos.

De su peregrinación a Santiago tenemos noticia por una composición de Jaufre

“l’anima (...)
po’ torna, piena di sospir, nel core,
ferita a morte d’un tagliente dardo
che questa donna nel partir li gitta”.
(XXIX, v. 6, 12-13-14)

y ya de vuelta a Toscana:

“Vanne a Tolosa ballatetta mia
ed entra quietamente a la Dorada”.
(XXX, v. 45-46)

Difícil, sin embargo, es determinar la profundidad de la emoción de estos versos, escritos al estilo de la época, que estima indicado y bello hacer una hiperbólica descripción del amor. Cfr. Guido Cavalcanti, *Rime*, en *Poeti del Duecento*, tomo II, a cura di G.F. Contini, R. Ricciardi ed., Milano-Napoli, 1960. Otra interpretación del viaje de Cavalcanti a Santiago en Marco Tangheroni, *Il barone per cui là giù si vicia Galizia*, en *Pistoia e il Cammin di Santiago, op. cit.*, pp. 309-312.

Reforzat, publicada a principios de este siglo por el romanista Giulio Bertoni (22). En ella se cita a Sordel como *romieu*, por lo que parece verosímil imaginar que, puesto que se alude al trovador con el apelativo absoluto de romero, baste evocar el término para suponer hacia donde se dirigía. Con toda certeza a uno de los lugares de romería más famosas de la época. A Santiago.

Es difícil percibir con verdad el sentimiento religioso que ilustró la vida de estos poetas, Cavalcanti y Sordello, a través de los velos de la poesía; ambos, quizá, supieran servirse de su intención piadosa del viaje a Santiago para otros fines. Sabemos que en la época, en Italia, no se respiraban aires tranquilos y suponemos que se utilizara este pretexto de la peregrinación para evitar daños mayores. Pero todo son hipótesis y como tal deben ser tomadas.

La *consuetudo peregrinandi*, tan difundida en torno el siglo XIII, aunque se prestara a otras interpretaciones no siempre incluíbles en una vida ordenada según los preceptos religiosos, era considerada uno de los mayores deseos del cristiano, y a Santiago, incluso más que ir a Roma o a Jerusalén. A ello le empujaban la fe, la voluntad de expiar los pecados, de obtener más gracias, sentimientos a los cuales se unía el gusto por la aventura y el deseo de conocer nuevas gentes y nuevos países. Probablemente esta atracción de lo desconocido estuviera fomentada por los peregrinos de vuelta de Santiago, que no dudarían en contar y adornar incluso las historias vividas en tierras tan lejanas, como lo haría un soldado tras una campaña victoriosa.

De la función transmisora de cultura del Camino de Santiago nos queda muestra no sólo en las ideas, el espíritu o la vida misma, sino en la incorporación de elementos tradicionales y legendarios difundidos en todo este mundo cristiano.

También las leyendas hagiográficas adornadas con anécdotas edificantes y con acciones milagrosas son una mina inapreciable en el estudio de la historia de la época. Y el Camino hacia Compostela se había ido forjando no sólo bajo la leyenda de Santiago, nacida para apagar la sed de maravillas y prodigios del pueblo medieval, sino que además se alimentaba constantemente con la recreación de mitos paganos en historias fabulosas cuyos protagonistas eran héroes convertidos en santos, o santos de vida heroica (23).

(22) Los versos de Jaufré Reforzat publicados por Bertoni son los siguientes:

“Sordel ten hom per cavalier leial
car leialmen saup la dona enantir
q’el fes de hueg(z) de son alberc fugir,
per que ’n meiret antre nos son hostal:
e ugan fei un viatge mou(t) bien
per cavalier, per iuglar, per *romieu*,
avet al Saint e’l Santz ac spaven
car non lai venc plus escaridamen”.

En Giulio Bertoni, *Nuove rime di Sordello di Goito*, en “Giornale storico della letteratura italiana”, XXXVIII, 1901, p. 282.

(23) Un gran número de historias fabulosas sobre Santiago, se forjaron en toda Europa a partir del siglo IX. En ellas se mezclaban elementos hagiográficos, procedentes de tradiciones anteriores de la Iglesia con leyendas de la región, de carácter más popular. Como ejemplo de lo que fue la forma definitiva de la leyenda de Santiago, podemos analizar la *Leyenda Aurea* de Jacopo de Varazze. Con toda seguridad ésta fue familiar a los peregrinos y demás fieles, porque la oían en las iglesias y la veían ilustrada en las tallas de los retablos y en las miniaturas de los manuscritos. Cfr. Vázquez de Parga, Lacarra, Uría Rúa, *op. cit.*, pp. 171-200.

De esta índole es la base afectiva sobre la que florece la leyenda del viaje de San Francisco a Santiago. Sabemos bien que desde la fundación de la orden se estableció una estrecha relación entre los lugares franciscanos y el camino de peregrinación a Santiago, y el hecho tiene su explicación: En el ambiente de la época está siempre presente esa transcendencia religiosa que todo lo interpreta y por la cual todas las cosas y las acciones se ponen en relación con la gracia divina.

Si nos atenemos sólo a la vida del Santo, tampoco maravilla que la supuesta peregrinación de Francisco de Asís surja de una deformación legendaria de un hecho real, el viaje a España que incidentalmente refiere el biógrafo Tommaso di Celano. Cómo ha podido surgir la leyenda de este viaje, es cosa que no sabemos. No obstante, se podría intentar dar una respuesta susceptible de convenir también a otros viajes legendarios a Santiago.

Un dato que interesa es el silencio que en la bibliografía de San Francisco se percibe en torno a la pretendida peregrinación a Compostela. Unicamente se afirma expresamente en el capítulo IV de los *Fioretti* —vulgarización de los *Actus B. Francisci et sociorum*— del siglo XIV (24). El autor de este trabajo, un siglo después del que San Francisco viviera, se hace eco de la figura del santo, un personaje rodeado de una aureola reformadora e idealizante en un mundo penetrado y saturado de manifestaciones religiosas en todos sus aspectos. Y tomando conciencia de que no era un historiador, y de que escribía no para dar cuenta de la realidad, sino para conseguir un placer estético, el vulgarizador no se acerca a la fuente de la verdad histórica, tan sólo tiene en cuenta la belleza moral. Y precisamente es leyenda todo lo que embellece la historia.

En la intención del viaje y en los resultados resulta transparente, también, la función propagandista que cumple. ¡Cómo no creer que la evocación del nombre de San Francisco, incluso sin tener en cuenta las narraciones y descripciones de los actos piadosos, no influyera en sus devotos aumentando los deseos de ir a orar allí donde reposaban las reliquias sagradas, al lugar que mucho antes él ya había visitado!

Podríamos extendernos aún en nuestra exposición, hablar por ejemplo de los elementos decorativos literarios de los *Fioretti*, podríamos habernos referido a otras leyendas que surgen en la época en relación con esta peregrinación insistiendo en su difusión y en el carácter que asumen en Italia o incluso analizar otras representaciones de esta *consuetudo peregrinandi* en la literatura; digamos, para concluir, que del tema se puede esperar mucho más en la historia de la literatura y de la cultura medievales, y que hemos pretendido únicamente ofrecer una muestra de un futuro y más amplio trabajo.

(24) Entre 1213 y 1215 parece colocarse la venida a España de San Francisco de Asís. De su viaje se ocuparon Tommaso di Celano, San Buenaventura y el autor de los *Fioretti*. Con estos testimonios, si bien no se demuestra que el Santo hubiera estado efectivamente en Compostela, tampoco se prueba lo contrario. Aunque no queremos detenernos en las discusiones suscitadas sobre este punto, reconocemos que no es fácil resolver lo que puede haber de legendario en este hecho. Más datos sobre el viaje de San Francisco a España, con alusiones a varias tradiciones franciscanas en el Padre Atanasio López, *Viaje de San Francisco a España*, "Archivo Ibero-americano", I, 1914, pp. 13-45.



LA TRADICION ARTURICA E IL NOVELLINO

MANUEL GIL ROVIRA

Universidad Complutense de Madrid

La intención inicial que nos hemos propuesto a la hora de enfrentar este trabajo, consiste en buscar una aproximación a la función literaria y social de una obra concreta, como es el *Novellino*, partiendo de la consideración de la función que se le asigna al personaje/héroe (personajes/héroes) que en ella se utiliza. Hemos intentado, por tanto, indagar el significado del concepto personaje, es decir de la introducción/utilización de determinados personajes y no otros, así como de la función que estos cumplen dentro de los relatos.

Para poder enmarcar este planteamiento inicial, nos parece imprescindible distinguir la existencia de espacios distintos en un mismo momento temporal. Creemos, por lo tanto, necesario establecer como punto fundamental de partida de nuestra exposición, la diferencia entre conceptos tales como *Troisième siècle*, *nuestro castellano Siglo XIII* o el italiano *Duecento* y dentro de este último, la, si no neta, si claramente existente diferencia entre Sicilia, Lombardía o Toscana, por ejemplo. Es casi innegable la imposibilidad de establecer un espacio económico o social y por lo tanto cultural idénticos a lo largo de la coordenada temporal que centra el tema de este congreso, y de aquí que para acercarnos al *Novellino* sea necesario individuar el espacio toscano e intentar establecerlo como diferente, puesto que a nuestro juicio lo es, de otros. No estamos hablando de una sociedad puramente feudal que, moviéndose única y exclusivamente en torno a una corte crea (o copia) una expresión literaria escrita, ni tampoco de un pueblo campesino creador de romances. Estamos hablando de una sociedad donde la burguesía (el mercader, el juez, el comerciante) comienza a hacerse dueña de la economía, empieza a ser una clase social definida que comienza a crear su propia cultura, y que, al igual que corte tras corte, Provenza, Sicilia y ahora Toscana, se han ido haciendo dueños, se han ido sirviendo de la ya prestigiada tradición anterior, también esta burguesía busca institucionalizar su poder, su condición de clase creadora de riqueza. Este, *Troisième siècle*, *Siglo XIII* o *Duecento* y sobre todo a partir de la mitad del siglo, es todavía impensable como hecho casi consumado, o que se está produciendo de hecho, en otro lugar que no sea la Toscana. Refiriéndose a la lengua y la

cultura, a la literatura en definitiva, Giacomo Devoto nos lo expresa con las siguientes palabras:

Al di fuori di corti, di grammatici e di scrittori, è giocoforza tener conto di certi ambienti, come quelli dei comuni toscani, nei quali, nella seconda metà del secolo XIII, si venne formando una specie di cultura commerciale. Si trattava delle curiosità intellettuale di quella classe commerciale e artigiana che aveva raggiunto un certo benessere (...) (1)

Este es el marco en que aparece el *Novellino* (no vamos a entrar por supuesto, pues nos desviaría del tema, en problemas de autoría, fecha, personalidad del recopilador, etc...).

Pretendemos, por tanto, acercarnos a la obra desde los conceptos de momento y espacio histórico, es decir, desde el entorno en la cual se crea, para acercarnos así a la comprensión de su razón de ser a través, como ya hemos dicho antes, del uso que en ella se hace del personaje/héroe, a través de la importancia que dicho personaje/héroe determinado con un nombre concreto adquiere en la recopilación de textos que es el *Novellino*.

Para todo ello hemos creído interesante acotar el tema en torno a un grupo concreto de personajes, aquellos que están relacionados con el *Ciclo Artúrico*.

Encontramos en el *Novellino* un amplio elenco de personajes que abarcan desde la literatura, historia o filosofía clásica, pasando por personajes literarios difundidos y prestigiados por otras literaturas románicas, por prestigiosos héroes históricos como Carlo Magno o Federico II (símbolos de poder y de época), hasta simples burgueses del *Duecento*.

Partendo dai monachi e concludendo con popolani e mercanti, il compilatore ha anche accennato un ventaglio di possibilità tra l'esemplare e il quotidiano, attraverso le fase intermedie dell'etica signorile e cortese e della moralità classica (2).

Entre ellos el *Novellino* incluye también dos cuentos en los que el personaje central es *Lancelot* (*Come Lancialotto si combattea uno giorno a una fontana* y *Qui conta come la damigella di Scalot morio per amore di Lancialotto del Lac*, este último con la aparición de Arturo), y otro donde nos narra un episodio de la leyenda de *Tristán e Isolda*. Tomamos estos como ejemplo.

¿Cuál es la razón de la aparición de estos personajes en el corpus de narraciones del *Novellino*? Es indudable que el recopilador incluye estos personajes en un marco de personajes de prestigio dentro de la "vida cultural" (entre comillas) si entendemos este concepto como definidor del ambiente de corte, del medievo toscano. Estos personajes, en muchos casos, son la recreación, por no decir la traducción literal de aquellos que presentaron otras cortes, las cortes que en otro tiempo ostentaban el poder económico, el prestigio cultural que apoyaba este poder. Se convirtieron así en modelo de la cultura capaz de prestigiar un poder.

(1) Devoto, G. Altieri, M.L., *La lingua italiana. Storia e problemi attuali*, Torino, ERI, 1968, pp. 30-31.

(2) Segré, C., *Sul ordine delle novelle nel Novellino*, Firenze, Olschki, 1983; *Miscelanea in onore Vittore Branca*, p. 138.

Pero ¿qué valores nos cabe buscar, qué interpretación damos a los elementos de estas leyendas de origen céltico, partiendo, por supuesto, de sus realizaciones románicas? Empecemos por examinar la leyenda de *Tristán e Isolda* que en el *Novellino* aparece recreada, en uno de sus episodios, en el relato que lleva por título *Qui conta della reina Isotta e di Messere Tristano di Lenoia*, coincidiendo este relato con un episodio del *Tristan de Beroul* conocido por la crítica como el *episodio de la Fuente*.

Tanto en el *Tristan* de Thomas como en el de Beroul, y sobre todo en este último, entre ambos se ha intentado establecer junto con las versiones de *Eilhart Von Olberg* y la de *Gottfried de Estrasburgo* el relato que sería conocido comunmente en la Edad Media, aparece como centro del decurso de la leyenda el concepto de juicio. Es este, tal y como se nos presenta, un concepto absolutamente acorde con la ortodoxia cristiana. Existe un juez, Dios, que ha de dirimir desde donde hay pecado, es decir, donde comienza la falta, esa falta que nace en el filtro, y cual puede ser la redención, con ese arrepentimiento de los amantes que lleva a Isolda a poder volver al reino con su marido el rey Marco. Se trata por tanto de dirimir una cuestión entre el Bien, ese bien originario anterior al hombre, o mejor, anterior a que el hombre sucumba ante alguna fuerza del Mal (gigantes, dragones/serpientes o bebedizos antinaturales). Será esta fuerza del mal la que, trastocando todo el Orden natural, haga aparecer la figura del juicio, la figura del juez en la tierra que será el rey Marco, pero que por encima de él encontrará a Arturo, que absolverá a la dama en el juicio divino, quien finalmente habrá de morir junto al amado para pagar así sus culpas. Barteaux nos dice al respecto:

Dans le Tristan de Béroul, les personnages se jugent les uns les autres, chacun selon ses moyens, ses centres d'intérêt. A l'arrière plan, le juge suprême est bien sur Dieu, qui se manifeste soit par des miracles, soit par la bouche des plus dignes de ses serviteurs (3).

Es por lo tanto la expresión consciente de un conflicto entre el individuo y la sociedad. El héroe como valor individual, y como valor colectivo. La transgresión del Orden colectivo, feudal o religioso, puesto que se identifican en la Edad Media, es la que provoca la aventura humana. Carlos García Gual nos dice

Dentro del marco de la nueva concepción del amor, esta leyenda opone de modo radical al individuo y la sociedad, en la figura de una pasión, desbordada contra el vínculo feudal de la fidelidad a su rey y señor; y, por otra parte choca contra el vínculo religioso del matrimonio (4).

Este conflicto entre individuo y sociedad no puede encontrar otra solución que la muerte. Existe pues lo que Barteaux llama una voluntad de *catéchisation* en el relato.

Parecidos elementos configuran el personaje de Lancelot y su fábula. Adulterio como rotura del Orden, juicio, redención de la culpa, dualidad bien/mal, carácter colectivo/ejemplar del héroe, dialéctica individuo y sociedad, la libre elección del hombre entre todas las dualidades expuestas como concepto arraigado en la ortodoxia cristiana (insistimos en que nos estamos refiriendo a las recreaciones románicas

(3) Barteaux, F., *Les romans de Tristan et Iseut. Introduction à une lecture plurielle*, París, Librairie Larousse, 1972, p. 54.

(4) García Gual, C., *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974, p. 157.

medievales de estos personajes/mito celtas). A estos elementos se une el concepto de búsqueda. Lo que García Gual llama *esquema de la búsqueda* (5), es algo que rebasa un puro esquema narrativo, es la búsqueda de Ginebra, como elemento fundamental dentro del orden, y será la búsqueda del Grial, inaccesible para aquel Lancelot que cometiera adulterio, con todo el cariz religioso que adquiere ese continente de la sangre de Cristo en el ciclo a él dedicado.

Con todos estos elementos aprovechables y tergiversables para la creación de una obra moralizadora o para la elaboración de un manual eclesiástico del que extraer ejemplos de moral capaces de mantener el orden, de *quei repertori di esempi che come l'Alphabetum narrationum si mettevano al servizio dei predicatori*, como dice Monteverdi (6), ¿qué hace el *Novellino*? ¿Los incluye, o, por el contrario sólo se sirve de nombres que ya han adquirido prestigio en las cortes románicas como meros nombres de grandes amadores? Nos inclinamos a pensar que el *Novellino* responde a esta segunda opción.

Si observamos las tres narraciones que hemos escogido cuyos títulos son: *Qui conta della reina Isotta e di messere Tristano di Lenois*; *Come Lancialotto si combattea un giorno a una fontana*; y *Qui conta come la damigella di Scalot morio per amore di Lancialotto del Lac*, observamos que en ninguno de ellos aparece el más mínimo intento de moralización. Son simples resúmenes de episodios sacados de libros (para las fuentes ver las ediciones de Lo Nigro y Di Francia) sin finalidad aparente. En el primero Tristán e Isolda con el truco de la fuente engañan a su esposo y tío respectivamente, el rey Marco. Ni se juzga, ni se da pie al juicio, ni se ensalza explícitamente su amor, aunque este parece vencer. En el segundo Lancelot se enfrenta a *Alibano* (Alybon), quien al conocer su identidad comienza a temer. No hay solución de continuidad en el relato. Y en el tercero se nos narra el despecho de Lancelot por la dama de Escalot, quien se deja morir haciendo llegar en una barca con su cuerpo una carta al rey Arturo, donde se expone la causa de la muerte, así como la grandeza del caballero. Los elementos de las narraciones se mantienen absolutamente fieles a las fuentes. No existe comentario alguno por parte del narrador. No existe sino un resumen de los episodios en lengua toscana. ¿Cuál es por tanto la función del *Novellino*? ¿Cuál es la función del personaje concreto en estos cien, si son cien cuentos? ¿Qué es, en definitiva, el *Novellino*?

Ya decíamos al principio que a la hora de considerar esta obra teníamos que tener muy en cuenta las condiciones del espacio, el espacio toscano, en las cuales aparece. No es posible, desde nuestro punto de vista observar la obra sin tener muy en cuenta que no estamos ante una obra propia de una sociedad feudal, sino ante una obra creada por una sociedad, la Toscana comunal ya mediado el siglo XIII, en la cual la estructura de la economía, y, por lo tanto, la estructura de la sociedad, comienza a ser distinta de la anterior y de la que todavía existe a su alrededor. En estas condiciones existe ya una burguesía capaz de sacar a la luz su propia cultura y que, conscientemente o no, nos inclinaríamos quizá a pensar que si a pesar de las palabras de Letterio di Francia: "Il nostro fiorentino appartiene ad una di quelle classi medie della bor-

(5) *Ibid.*, p. 221.

(6) Monteverdi, A., *Che cos'è il Novellino*, Milano; Napoli, Ricciardi, 1954; *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, p. 149.

ghesia o del popolo grosso (...) scrittori d'occasione per loro spasso, ma artisti nati, il più delle volte inconsapevoli d'esser tali (7)", la está presentando, y para ello ha de servirse de los materiales que puede manejar: su propio entorno y los elementos culturales que hasta este momento pertenecían exclusivamente a la clase dominante, a los señores.

Vi troviamo fatti e detti di tutti i tempi, dai più recenti della fine del Duecento, ai più remoti, prima della guerra di Troia; fatti e detti di tutti i luoghi, da Firenze, cuore d'Italia, sino alla Francia e all'Inghilterra (...) sino all'Egitto, alla Siria, all'India (...) E questi fatti e questi detti son forniti or dalla cronaca spicciola del tempo, or dalla storia e dalla leggenda, dalla mitologia, dal mondo delle fiabe... (8).

Serán estos datos, estos elementos culturales hasta el momento exclusivos de los señores, la utilización de estos personajes cuyo contenido más relevante pudiera ser el propio uso del nombre del personaje los elementos principales para el prestigio de esta cultura burguesa y su lengua. Ejemplo de ello, el propio *Novellino* y su prólogo:

Quando nostro Signore Gesù Cristo parlava umanamente con noi, infra altre parole, che dell'abbondanza del cuore parla la lingua (9).

E si in alcuna parte, non dispiacendo a Lui, si può parlare per rallegrare il corpo, e sovenire, e sostenere, facciasi con più onestade e con piue cortesia che fare si puote. E acciò che li nobili e gentili sono nel parlare e ne l'opere molte volte come uno specchio appo i minori, acciò che il loro parlare è più gradito, però ch'esce di più dilicato stomento, facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belle risposi e di belle valentie, di belle donari e di belli amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatto già molti (10).

(7) Di Francia, L., *Novellino*, Torino, U.T.E.T., 1930, p. XVI.

(8) Monteverdi, A., *ibid.*, p. 155.

(9) Lo Nigro, S., *Novellino e conti del Duecento*, Torino, U.T.E.T., 1964, p. 62.

(10) *Ibid.*, pp. 62-63.



BRUNETTO FRA DANTE E SER DURANTE

ALBERTO GIORDANO
Universidad de La Laguna

Quanti fra noi nella primavera dell' 87 hanno avuto occasione di assistere all'incontro, patrocinato dall'Istituto Italiano di Cultura di Madrid, fra giovani (e meno giovani) poeti italiani e spagnoli, avranno certamente sentito Luis Antonio de Villena leggere una sua poesia su Brunetto Latini che a me personalmente è sembrata fra le cose più interessanti e significative dell'intero incontro, almeno per quanto attiene all'intrinseco valore letterario del testo. E se ben ci si ricorda, la poesia di Villena concludeva, e mi si perdoni la citazione a memoria, con un'allusione inequivoca: Brunetto era presentato come "*un vencedor, no un perdedor*". Con tutto il rispetto per Villena, del cui testo conservo solo una memoria genericamente positiva, difficilmente avrei ricordato questo *explicit*, se non vi fosse un appiglio prestigioso e quasi cogente, che appartiene ad una memoria, se così possiamo dire, liceale. Non ci vuole certo una speciale competenza erudita per rimandare alla conclusione famosa di *Inf.* XV: "poi si rivolse, e parve di coloro / che corrono a Verona il drappo verde / per la campagna; e parve di costoro / quelli che vince, non colui che perde". E' evidente che il giovane poeta spagnolo si è sentito suggestionato da questa immagine di agilità vincente e l'ha estrapolata, com'era nel suo pieno diritto di poeta, facendone quasi un paradigma postumo di riscatto estetico. D'altra parte è quasi un luogo comune della critica più propensa ai facili chiaroscuri psicologici, e quindi più sensibile alle sollecitazioni emozionali che un testo può offrire, quello di ravvisare come una lacerazione, o una scissione, nell'atteggiamento di Dante verso Brunetto (ma non solo verso di lui): da una parte il riconoscimento della piena e assoluta liceità della condanna, ancorata com'è ad una teodicea ferrea (e trascuriamo che di questa teodicea Dante si faccia, più ancora che interprete, quasi autore vicario), dall'altra il vincolo umano della pietà, dell'immedesimazione, dell'affetto.

Personalmente non mi sento molto propenso a slittamenti di questo tipo, fra lo psicologico e l'emotivo, forse perché il clima critico medio in cui mi sono formato vi indulgeva in eccesso, salvo poche lodevoli eccezioni. Però in questo caso la sensibilità impressionistica ha forse una sua legittimità, se non altro come banalizzazione

di un dato di fatto indiscutibile. Ci troviamo di fronte ad un elemento costitutivo, ed addirittura portante, della linea compositiva dell'*Inferno*: tanto che praticamente in apertura di cantica Dante sente l'esigenza di esplicitarlo, parlando di "guerra / sì del cammino e sì de la pietate" (*Inf.*, II, 4-5), alludendo cioè non solo alle prevedibili difficoltà di ordine esterno legate al viaggio infernale, ma anche e soprattutto ad un nodo interiore, ad un conflitto fra giustizia e pietà, fra la legittima ma terribile astrazione della condanna e la concreta umanità dei peccatori rispetto ai quali Dante si riconosce etimologicamente consorte, cioè potenziale compartecipe di uno stesso destino.

Se è vero che il canto di Brunetto è naturalmente fra i più intensi ed eloquenti dal punto di vista della partecipazione umana di Dante, non sembra però lecito interpretarne la conclusione privilegiando questa chiave di lettura. Dovrebbe essere evidente che la similitudine, così insolitamente elaborata e solenne, con il suo intreccio di relative e il suo doppio parallelismo —ora in simmetria ("*e parve di coloro...*" — "*e parve di costoro...*"), ora in ritmata antitesi ("*quelli che vince, non colui che perde*")— non sta a significare altro che la velocità con cui Brunetto, dopo la pausa e l'incontro con il suo giovane discepolo, si reinserisce nel suo gruppo di dannati: una velocità che contrasta vistosamente con le immagini di una sensibilità affievolita e miope, oltre che deturpata dalla pena, che Dante, in tutto l'arco del canto, non lesina al suo vecchio mentore, forse più che maestro.

Appare quindi una forzatura ravvisare nella dissolvenza di Brunetto con la sua velocità quasi atletica un pur parziale contrassegno di vittoria: ma certo il giovane poeta spagnolo si è appropriato esteticamente dell'immagine, pur se incongruente al contesto, e nelle sue intenzioni non c'era altro che valorizzarla e proiettarvi un senso quasi di riabilitazione e di sublimazione. Al limite opposto, e non più sull'asse della libera rievocazione poetica, ma su quello della lettura critica, un non recentissimo ma pur notevole intervento di Manlio Pastore Stocchi probabilmente risente di una forzatura simmetrica. Cito testualmente: "Vinto e umiliato quale maestro, quale cittadino e quale uomo di lettere, Brunetto Latini si allontana a corsa sfrenata; e in tal modo alla sua sconfitta morale si accompagna lo sgretolamento di quel decoro esteriore del portamento che ne aveva palliato, in vita, l'equivoca personalità".

Formalmente l'interpretazione di Pastore Stocchi ha un suo aggancio oggettivo ed ineccepibile, anche se implicito: "la fretta, / che l'onestade ad ogn'atto dismaga" di *Purg.*, III, 10-11; però c'è da chiedersi se in questo contesto debba prevalere la constatazione formale del decoro esteriore o la sostanza dell'atteggiamento complessivo. In altre parole, se nelle intenzioni di Dante, una volta scartata la guizzante e giovanile immagine che ha suggestionato Villena, ci fosse proprio un accanimento definitivo e quasi grottesco, e quindi una raffigurazione sguaiata e caricaturale, quasi già da Malebolge, come emblema di un "doloroso ma giusto e necessario rifiuto" (Pastore Stocchi).

L'agilità di Brunetto che corre per reimmettersi nel suo ruolo, nella congelata e terribile fissità del suo destino, a me pare la testimonianza di uno slancio morale di consapevolezza e di adeguazione a quanto è superiormente stabilito: se di riscatto parziale vogliamo parlare, questo riscatto non è di natura estetica, ma di natura etica. Se poi dovessimo aggiungere l'interessante —ma tutt'altro che pacifica— ipotesi for-

mulata da André Pézard in un suo discusso e ponderoso saggio del 1950, secondo cui il peccato *contra naturam* di Brunetto sarebbe stato quello (non tanto contro natura, quanto contro lo Spirito Santo) di non aver utilizzato la lingua del sì, e quindi la sua lingua naturale, per la composizione del *Trésor* (e soccorrerà qui almeno la pertinente citazione del *Convivio*: “A perpetuale infamia e depressione de li malvagi uomini d’Italia che commendano lo volgare altrui e lo loro proprio dispregiano...”, con quel che segue), praticamente tutto il castello romantico di idealizzazione, per così dire, obliqua e riflessa, della figura di Brunetto crollerebbe. Personalmente concordo con la sostanza di tutte le obiezioni di fondo che sono state mosse alla tesi del Pézard, per cui dovrebbe rimanere ben fisso che l’eterodossia, se così la vogliamo chiamare, di Brunetto non sia stata certo di natura linguistica: nondimeno sono stati apportati parecchi correttivi, ed altri forse se ne potrebbero apportare, dei quali sarà bene tener conto per non fare di Brunetto una specie di prudente Oscar Wilde della borghesia guelfa fiorentina sullo scorcio del Duecento.

Andrà citato intanto anche un saggio di R. Kay, *The sin of Brunetto Latini*, del 1969, in cui si sostiene la tesi —che non scarterei con tanta disinvoltura— che la “violenza contro Natura” di Brunetto abbia una sua connotazione politica, consistendo nel non riconoscimento della naturale e primaria istanza politica dell’Impero a tutto vantaggio di un’istanza secondaria e, se non proprio artificiale, meno naturalmente necessaria e legittimata, quale quella del Comune.

Certo, se ci si volesse sbizzarrire, non sarebbe difficile inserire variazioni sul tema e trovare qualche altro argomento, magari tirato per i capelli, per sottrarre Brunetto dall’imbarazzante collocazione peccaminosa che Dante, non si sa bene su quale fondamento, gli ha attribuito. Vorrei azzardarne uno, tanto per fare un esempio di come non ci voglia poi neanche tanta fantasia per trovare qualche appiglio: rileggiamo *Convivio*, I, 1 (“Sì come dice lo Filosofo nel principio de la Prima Filosofia, tutti li uomini *naturalmente* desiderano di sapere...” e tutto il resto: il desiderio di Dante di rendere partecipi del sapere, e quindi di invitare al banchetto poetico-filosofico tutti gli affamati e assetati di scienza); e rileggiamo in parallelo il cosiddetto *Tesoretto* proprio all’inizio, dove nella dedica al “valente signore” Brunetto gli raccomanda il massimo riserbo nel divulgare il “...ricco Tesoro / che vale argento e oro, / sì ch’io non ho trovato / omo di carne nato / che sia degno d’avere / né quasi di vedere / lo scritto ch’io vi mostro / i llettere d’inchiostro”. (vv. 75-82). Non è possibile eccedere nella citazione: basterà leggere fino al v. 112. Brunetto insomma, pur sapendo che il bene deve essere palesato, afferma di aver avuto esperienze particolarmente negative con alcune sue opere precedenti, in verso e in prosa (e qui, è bene anticiparlo, si apre un problema abbastanza complesso, che dovrebbe mettere in discussione alcuni luoghi comuni sullo svolgimento dell’attività letteraria di Brunetto): queste opere erano state eccessivamente divulgate e copiate, e quindi si erano degradate e come invilite (per usare un verbo dantesco). E conclude (vv. 109-112): “S’aven così di questo / sì dico che sia pesto / e di carta in quaderno / sia gittato in inferno”. Intendendo il peccato contro natura in senso lato, e non riducendolo alla sfera di pratiche sessuali alternative, è evidente che, almeno agli occhi di Dante, il drastico e supercilioso rifiuto di Brunetto ad appagare il *naturale* desiderio di sapere dell’uomo, al punto di preferire che la sua opera vada a finire all’inferno piuttosto

che nelle mani dei suoi *naturali* destinatari, potrebbe veramente configurarsi in metafora come peccato contro natura, e mandare all'Inferno, invece del libro, il suo autore: e allora il "Sieti raccomandato il mio Tesoro" non sarebbe solo uno spunto di patetica vanità senile o, peggio ancora, "l'illusione peccaminosa condannata da Dio e frustrata dal corso della storia nel momento stesso in cui si manifesta" (come, quasi sicuramente eccedendo, dice Pastore Stocchi), ma avrebbe anche una sua carica di resipiscenza o ritrattazione postuma, indipendentemente poi dalla sua effettiva esecuzione o meno.

Questo vorrebbe essere solo un esempio (e garantisco che potrei farne altri) di quello che uno dei massimi dantisti di oggi, Francesco Mazzoni, chiama "sbandamenti speciosi" rispetto alle "linee maestre dell'interpretazione tradizionale del canto": interpretazione che naturalmente presuppone una doppia vita di Brunetto Latini, "maestro in digrossare i fiorentini" sia nella *retorica* sia in "mostrar ciò che in camera si puote", posto che in questo non fossero già "digrossati", se non addirittura "maestri".

Lasciando da parte le facezie, in ogni caso il problema centrale non è tanto il peccato di Brunetto in sé, su cui in teoria Dante poteva avere informazioni che a noi difettano (ma che comunque renderebbero ben strano lo stupore di Dante: "Siete voi qui, ser Brunetto?"), quanto piuttosto la sua collocazione all'Inferno. Trascuro come irrilevante e proprio di modelli critici superati la constatazione che Dante avrebbe scientemente collocato all'Inferno Brunetto per far risaltare come una sorta di astratto primato della giustizia sulla pietà e sull'affetto; sarei già più sensibile ad un discorso che si centrasse su un'esigenza parallelistica e simmetrica: che collegasse quindi, sulla scia del Parodi, *Inferno XV* (Brunetto) con *Paradiso XV* (Cacciaguida); purtroppo però questo parallelismo non si estende a *Purgatorio XV* a quindi l'argomentazione perde fatalmente molto del suo peso; senza dire che rimane intatto il fondo della questione: perché Brunetto all'Inferno?

Non si arriverà probabilmente mai ad una conclusione, non dico definitiva, ma pienamente plausibile. Non sembra però corretto abolire il problema. In fondo è in gioco il modello di verosimiglianza complessiva del viaggio e della narrazione, cioè di quell'opera che Dante poteva considerare, e voleva fosse considerata, alla stregua di un testo sacro (il "poema sacro"), sia pure naturalmente non competitivo con il testo biblico, ma di esso integrativo su un piano inferiore, quasi di sequela emblematica dell'*Esodo* e insieme dell'*Apocalisse*, e in un denso rapporto dialettico con il mondo e la cultura classica. Indipendentemente da quanto si sia potuto opinare e si possa tuttora opinare a questo proposito, il modello di fondo a cui Dante si rifà nasce esplicitamente dalla sintesi attualizzata del modello di Enea e di quello di S. Paolo. Questo imponeva a Dante, per dirla in spiccioli, un atteggiamento di serietà e di rigore che non ammetteva flessioni o infrazioni, coniugando il massimo di libertà creativa e ricreativa nel trattamento delle situazioni specifiche con il massimo di coerenza normativa sul piano della struttura e dell'ordinamento complessivo.

Questo atteggiamento dantesco esige dal lettore un grado di empatia, per così dire, che non è quello del lettore di un testo comune, magari anche complesso ed affascinante: se anche quello di Dante fosse stato un gioco (ma non lo fu, se non altro per il nesso di sovradeterminazioni che si concentrano sul testo), bisogna stare alle regole del gioco. In alcune attuali correnti teologiche mi pare che si riprenda il modello di un Dio orologiaio, che mette in moto un meccanismo complesso e perfet-

to: in Dante, che in fondo si arroga una funzione vicaria del giudizio divino (a meno che non si pretenda che Dante abbia veramente compiuto il viaggio oltremondano), agiscono principi di assoluta orologeria interna, anche se di un grado riflesso e speculare: ignorarli, o coglierne solo la superficie fittizia, significa non entrare nell'ottica che Dante impone. Non mi sembra molto produttivo un modello che chiamerò del Dante burattinaio, che disloca a capriccio i suoi personaggi: le esigenze di coerenza e di simmetria narrativa si integrano con le esigenze di coerenza e di simmetria strutturale, ma anche escatologica, in armonia con il fine che Dante si proponeva e che troviamo espresso a chiare lettere nella Epistola a Cangrande: "Finis (...) est removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis".

Ebbene, per quanto attiene a Brunetto —e in questo riconosco la validità del problema sollevato da Pézard e da Kay— a me pare che non si possa trattare di un peccato legato ad azioni specifiche e riconoscibili come tali, di cui in fondo Brunetto avrebbe potuto pentirsi: già il *Tesoretto* virtualmente si chiude (nel senso che è l'ultimo scenario compiuto, prima dell'interruzione) con un'ampia e articolata "Penitenza" (vv. 2427-2892) che si snoda attraverso la dichiarazione di una confessione completa realizzata presso i frati di Montpellier, l'esortazione all'amico a fare altrettanto ed un lungo elenco di peccati (non vi manca la sodomia), quasi come falsariga teorica per un esame di coscienza esaustivo. Quindi verosimiglianza vuole che il peccato per cui Brunetto è condannato sia stato un peccato strutturale, di atteggiamento complessivo, tale da poter sfuggire anche a un esame analitico come quello richiesto dalla confessione: e curiosamente questa casistica è proprio contemplata in *Tesoretto*, 2551-4 ("ch'io pensava tal cosa / che non fosse gravosa, / ched è peccato forte / più quasi che di morte.").

Si è già citata la *Lectura* di Pastore Stocchi, per rilevarne qualche eccesso; ebbene, proprio in un contesto come quello appaiono indicazioni sufficientemente eloquenti: si parla di "vanità del nome", di "sterilità" (non necessariamente legata a pratiche omosessuali), di "istinto pervertito", di "mostruosa parodia del sentimento e del compiacimento paterni", di "violazione della continuità della vita", di "indegnità dell'insegnamento", eccetera eccetera. Insomma, praticamente un po' di tutto. A parte che si conoscono i nomi di tre figli di Brunetto, il che implica che "la continuità della vita" era stata poi violata fino a un certo punto, quello che si evince complessivamente è un atteggiamento peccaminoso, che poi non risulta tanto precisato né tanto meno univoco. Mi permetto un'aggiunta e una postilla. Chi si è appassionato all'avventura di rileggere *Donna me prega* e il *Convivio* nel contesto del dibattito filosofico degli ultimi decenni del secolo XIII, sulla scia del libro di Maria Corti, *La felicità mentale*, ha potuto spigolare citazioni da testi certamente poco o punto frequentati, come ad esempio il *De summo bono* di Boezio di Dacia. In una nota del libro della Corleggio: "Quelli che sono in preda della 'inordinata concupiscentia' *innaturaliter ordinati sunt et peccant contra ordinem naturalem*" (sottolineatura mia). Quindi avremmo una tipologia di eccesso erotico, di concupiscenza disordinata, e quindi un'etero dossia, più che di tipo sessuale, di tipo erotico.

Questo ci porterebbe a riferirci alla centralità che per Dante, e non solo per Dante, ebbe la tematica d'amore, non solo o non tanto come situazione ed emozione ma come centro dell'esperienza stessa dell'uomo, e quindi come definizione primaria. Se postuliamo genericamente che il nucleo, e quasi l'etimo, dell'amor cortese consista:

nello spostare un'emozione di tipo religioso, legata essenzialmente al *Marialis cultus*, su un piano terreno (decifrando in parallelo il rapporto S. Bernardo-Maria e quello Abelardo-Eloisa), potremo facilmente convenire che all'interno della ricerca dantesca risulti centrale, pur attraverso tappe e svolgimenti non rettilinei, la tendenza a trasferire un'emozione di tipo erotico su un piano celeste (da qui tutta la belletteristica critica sulla donna-angelo o sulla scala al Fattore): questa tendenza, che nella *Commedia* è portata al culmine, e insieme superata in un contesto più esteso, definisce una teologia erotica (eros della teologia e teologia dell'eros) in cui si sintetizzano apporti di un'intera corrente classico-cristiana (magari più presupposti che direttamente assorbiti) e apporti vetero-testamentari: il *Cantico dei Cantici* ("Veni, sponsa, de Libano"). A questo nesso di problemi naturalmente il Brunetto storico non solo è estraneo, ma addirittura sordo: impedito forse dalla sua stessa fisionomia personale ed intellettuale ed accedervi. Tale impedimento, sia detto per inciso, non sembra valere per Virgilio, pur storicamente ben più remoto: infatti in *Inferno II* egli appare capace di sfiorare *ex novo*, di fronte a Beatrice, forme e temi della più genuina tradizione stilnovistica; a parte l'anacronismo, che però si giustifica sulla base di considerazioni più ampie, è un punto su cui si dovrà ritornare.

Se poi aggiungiamo che forse su Brunetto può riverberarsi qualcosa della risaputa misoginia dell'amico Rustico; che praticamente tutto quello che conosciamo di Brunetto è dedicato, ed in termini anche molto vivi ed intensi, a personaggi maschili; che nella canzone *S'eo son distretto innamoratamente* (che leggo nella *Crestomazia* del Monaci) il termine e l'oggetto dell'amore è identificato nel "bianco fiore auliso" (e trascuriamo possibili implicazioni araldiche o politiche) con il conseguente pronome maschile (se "ello che fue ferente" del v. 39 può richiamarsi, come già in un verso precedente, all'amore; se "l'avenente" del v. 48 è addirittura topico, e grammaticalmente non marcato quanto al genere, "che l'movano a pietanza dolzemente / quando con ello stanno / ch'è sé m'acolga e facciam gioire" dei vv. 34-36, riferito a "chi 'm balia m'ave e faciem languire" del v. 33, è solo ed inequivocabilmente maschile): se riassumiamo il tutto potremo trarne liberamente conclusioni, ma comunque non ci allontaneremo dal centro del problema che, come si è detto, ha una sua rilevanza non di cronaca spicciola o di pettegolezzo, ma di pertinenza e coerenza a un piano complessivo.

Questo, che doveva essere solo un preambolo, si è dilatato; ma potrà essere ripreso all'interno di una lettura complessiva del canto di Brunetto. Passando ora al centro del tema che ci occupa, se assumiamo quasi assiomaticamente che alla *Commedia* sottostà un complesso e denso processo di assimilazione selettiva e insieme creativa di tutta la cultura di cui Dante poteva disporre (pur con la considerazione correttiva che questo processo rappresenta solo una componente dell'opera, da collegare con altri campi di forza ed altri stimoli), è ovvio che il magistero di Brunetto ha certamente lasciato tracce nel *background* di Dante autore. Possiamo per estensione inferire che l'attività di Brunetto scrittore in proprio, pur essendo stata precocemente ridimensionata sulla scia di altre e ben più complesse esperienze, deve essere in qualche modo presente, sia pure alla periferia, nel risultato complessivo del testo dantesco per antonomasia, e cioè nella *Commedia*. Riserverò a una fase più avanzata del discorso qualche cenno sommario su quelli che possono essere stati gli influssi culturali e gli

stimoli di lettura; quello che ora mi preme è verificare se nel concreto delle nervature testuali, della loro organizzazione interna, sia possibile verificare qualche punto di tangenza fra Dante e Brunetto. Va premesso che un regesto esauriente delle convergenze, prevalentemente di tipo lessicale, è reperibile, per esempio, alla voce *Brunetto Latini*, firmata da Francesco Mazzoni, nell'Enciclopedia Dantesca. A me qui interessa seguire un approccio diverso, anche se di necessità più tortuoso.

Intanto è naturale che il discorso graviti sul cosiddetto *Tesoretto*, proprio per la sua natura di poemetto, sia pure di preminenti caratteristiche didattico-enciclopediche, se non altro perché in esso sussiste, sia pure quasi solo come pretesto iniziale, un piano narrativo di tipo autobiografico. Sarà bene anzi ricordare subito come, dopo una prolissa dedica encomiastica ad un "valente signore", compendio di tutte le virtù e i meriti, paragonato di volta in volta a Salomone, ad Alessandro Magno, ad Achille, Ettore, Lancelotto, Tristano, Cicerone, Seneca e Catone —che però sarà l'autore dei *Dicta* (o *Disticha*) *Catonis*—, e a cui si raccomanda, come già si è accennato, la massima discrezione nel divulgare la conoscenza del ricco tesoro che gli viene offerto in omaggio, il punto di partenza dell'opera sia in un certo senso realisticamente determinato, e con una certa godibilità anedddotica che ne costituisce però anche il limite: si menziona infatti l'ambasceria di cui Brunetto fu incaricato alla corte di Alfonso X *el Sabio*, il viaggio di ritorno e, proprio in Navarra, nel piano di Roncisvalle, l'incontro con "uno scolaio / su 'n un muletto vaio, / che venia da Bologna / e senza dir menzogna / molt'era savio e prode" (vv. 145-9), che gli comunica il bando dei guelfi fiorentini dopo Montaperti. Vorrei sottolineare il contrappunto, di per sé abbastanza efficace, fra la notazione circostanziata e precisa di dati come l'ambasceria (con particolari attinenti a re Alfonso) e il richiamo alla cronaca politica, e lo sfondo convenzionale, quasi da palcoscenico fittizio, su cui si svolge il racconto: dall'*incipit* incorporato al testo ("Lo Tesoro conenza"), a luoghi, situazioni e scenari in un certo senso "deputati": Roncisvalle, Bologna, lo "scolaio" vagante, il muletto vaio. Da qui poi Brunetto parte per la tangente della massima convenzionalità, per non dire ritualità: e trascurerò, come dato di repertorio suscettibile tutt'al più di un'analisi tematica, che, assorto nei suoi dolorosi pensieri, Brunetto perde la via regia e si smarrisce in una selva, per poi immediatamente considerare una montagna popolata da tutti gli esseri animati e sovrastata dall'immane e meravigliosa figura della Natura, da cui poi si svolge tutto il complesso e anche un po' farraginoso armamentario didattico-enciclopedico del poemetto interrotto. Bastano questi pochi cenni per rendersi conto di come la selva e la montagna di Brunetto siano scenografie artificiali, pretesti di spessore non certo complesso, allegoremi univocamente determinati, laddove in Dante la selva, ad esempio, rappresenterà il luogo quasi geometrico dello sbandamento, della deviazione, dell'oscurità e del terrore: ma anche dell'incontro con Virgilio, e quindi dell'avvio funzionale della macchina narrativa (in chiave pertanto più di condensazione simbolica che di equivalenza allegorica).

Con questo dovrebbe apparire chiara l'esigenza di orientarci non tanto sul piano delle situazioni tematiche astrattamente intese quanto piuttosto su quello, forse più arduo ma certo più suggestivo, dei nodi, degli smistamenti, dell'organizzazione interna del discorso. Dovrebbe essere evidente che in ogni macrotesto di carattere narrativo, affidato cioè ad un'organizzazione sintagmatica di eventi piuttosto complessi, i punti

di massima tensione, a parte ovviamente l'inizio e la fine, sono quelli legati al nesso di segmentazione e trapasso. Trascurando di entrare in eccessivi particolari, se vogliamo riferirci ad una terminologia ormai quasi classica, questi dovrebbero rappresentare come le linee di intersezione fra i piani della fabula e quelli dell'intreccio.

Un'obiezione di partenza: potrebbe sembrare un controsenso mettere in parallelo, anche solo sul piano dell'organizzazione sintagmatica del discorso poetico-narrativo, una struttura appesantita e insieme gracile nella sua architettura e nei suoi momenti portanti, qual è quella del *Tesoretto*, con la sua orizzontalità e il suo frenetico ma di norma frustrato tendere almeno alla bidimensionalità fra racconto e enciclopedia, con la struttura della *Commedia*, in cui *tout se tient*, in cui ogni elemento, ogni parcella isolabile rinvia inesorabilmente al tutto in cui si integra; tanto è vero che, con buona pace di Croce e di tutta la tradizione critica che a lui si rifà, non sapremmo dove ubicare l'inafferrabile peso specifico della poesia se non nel fitto, intellettualmente suggestivo e mirabile gioco di contrappesi della cosiddetta struttura: vogliamo dire cioè che l'aspetto poematico della *Commedia* fa aggio necessariamente sulla lettura impressionistica e a braccio degli episodi e dei momenti singoli, e che quei punti, quelle improvvise accensioni a cui giustamente un lettore intendente di poesia come Croce si entusiasmava non si realizzano in un vuoto spinto ma hanno una loro vincolante collocazione nell'universo spazio-temporale del testo, cioè nella sua struttura interna, nella sua architettura, nella sua compagine. Si potrà forse precisare che l'atteggiamento crociano (che, quanto al fatto letterario, ha una sua rispettabilissima matrice essenzialmente erudita e tardo-ottocentesca e che alla poetica e alla critica letteraria perviene più per esigenza di esemplificazione concettuale di un complessivo schema filosofico-culturale che per un interesse intrinseco che scavalchi il pur finissimo gusto di lettore) appare ancorato, e forse idealmente più che storicamente, ad un momento e ad un criterio ben precisi: quello del "fior da fiore", dello spicilegio, dell'*excerptum*, della lettura un po' rapsodica, di cui l'archetipo insigne, ed insieme il modello epistemologico, sarà da ravvisare, credo, nella pratica della lettura del testo sacro, in cui la singola pericope viene isolata e decontestualizzata per farne risaltare l'intrinseca ed autosufficiente efficacia: e questo dovrebbe spiegare non tanto la rispettosa estraneità a tutto quello che è "allogria", quanto il disinteresse a "come è fatto" il testo complessivo e di riflesso a "come è stato fatto": cioè al vero e proprio processo di organizzazione del testo, sia nel suo risultato, sia nel suo stratificarsi e modificarsi.

Personalmente però una definizione come quella famosa di "romanzo teologico" — che pure nelle intenzioni era dotata di una evidente carica riduttiva — a me sembra non solo ineccepibile, ma addirittura brillante, in quanto sintetizza come meglio non si potrebbe le due componenti di base, le due forze, per così dire, dal cui parallelogramma risultano il nucleo costitutivo e la fisionomia dell'opera: da un lato la spinta di natura teologica (tanto in senso tecnico che in senso metaforico: ed è ovvio che qui vorrà dire tanto teologia naturale, teologia dogmatica, teologia morale e mistica, quanto estensivamente filosofia, quanto anche e soprattutto spiccata vocazione profetica: basti rimandare agli studi danteschi di Bruno Nardi, che costituiscono un punto di non ritorno); dall'altro l'organizzazione del materiale complessivo in forma di romanzo; e, si badi bene, non tanto romanzo in senso medioevale (alla *Roman de Troie*,

o *Roman de la Rose*, o i romanzi di Chrétien de Troyes), quanto romanzo in senso moderno, attuale: che è come dire in senso forte.

Per non dare adito a equivoci, vorrei dire subito che, se moderno, pur con la sua polivalenza, ha un campo di significato immediatamente definito (se non altro per l'implicita contrapposizione al romanzo antico, che è tutt'altra cosa), con "attuale" intendo due cose non necessariamente concomitanti: 1) in atto (cioè, non in potenza): quindi compiutamente ideato e realizzato come tale; anche se naturalmente una definizione della *Commedia* come "romanzo" avrà una forte carica metaforica: attinente cioè, più che alla storia dei generi letterari, ad una possibile teoria critica degli stessi; 2) dotato di determinati parametri e caratteristiche che ne permettono una lettura a livello complessivo in chiave attuale, senza con questo violentarne il testo o forzarne il significato. Non mi soffermerò sulla luce che è venuta e può continuare a venire dall'affrontare Dante con strumenti critici nuovi; così come darò per scontato che l'impaginazione in una determinata struttura metrica, pur con tutte le enormi conseguenze che ne derivano, risulti di non primaria rilevanza ai fini di una definizione di genere (ben diverso sarebbe invece il discorso condotto in chiave storica).

Rischiando l'anacronismo, e insieme scusandomi per il procedere più per via assertiva o allusiva che per via dimostrativa, mi azzarderei a dire che, salva restando ogni doverosa distinzione, il modello della *Commedia*, in questa luce attuale, riesce in qualche modo apparentato —e non parlo naturalmente di valori astratti, ma solo di protocolli letterari— a quello delle grandi costruzioni narrative che sono emerse nella cultura del nostro secolo dalle gloriose ceneri del romanzo di tipo realistico. Penso a Proust, a Joyce, a Musil (ma anche allo straordinario monologo-affabulazione di Guimarães Rosa), se non altro per l'aspetto sintetico-conglobativo che ne caratterizza le opere somme, che sono autentiche esplorazioni dell'angolo giro del possibile, con una carica e una tensione verso la compattezza, l'esautività, l'esemplarità, sia pure relativa, partendo —come è naturale— da una situazione limitata (personaggi-ambienti-eventi) ma dilatandone e curvandone al limite estremo le potenzialità: quelle dirette e quelle emblematiche. In fondo anche per Dante si tratta di un'avventura esistenziale nei termini del *nostos*, del viaggio di ritorno (anche se sarà un ritorno molto peculiare: "*In exitu Israel de Aegypto*"): ritorno alla Terra Promessa, come esplorazione anticipata dell'oltretempo (*nekylia*), ma anche "viaggio a Beatrice", sullo schema della *quête*, della *recherche*. Il modello del viaggio è un archetipo, in quanto rappresenta lo strappo, l'innovazione, l'avventura, il rischio, la palingenesi (ma anche, come per Ulisse, la *hybris*, cioè la "follia", e quindi la possibilità della catastrofe). Un'avventura esistenziale, dunque, univoca e impegnativa, in qualche modo irripetibile e definitiva, in cui l'eroe-protagonista non solo si definisce e cresce a contatto con una serie di alterità e di peripezie —esterne e interne— ma addirittura si scopre, si realizza, precisa la sua identità, non limitata, ma "tipica" e addirittura paradigmatica: e questa scoperta di identità risulta funzionale alla antitesi-sintesi fra "io narrato" e "io narrante", poco o nulla importando (se non forse, e collateralmente, per il titolo) che il protagonista-eroe sia volutamente un "uomo senza qualità" ("Io non Enea, io non Paulo sono") giacché le qualità idonee gli vengono conferite, *Spiritu Sancto cooperante*, sia dalla superiore assistenza di figure di mediazione, sia dal suo stesso crescere come personaggio in grado, questo sì, di registrare la sua esperienza "in pro del mondo che mal

vive”: e quindi di contribuire direttamente ad un progetto di palingenesi collettiva. Su questo ultimo punto si spezza la compatibilità di modello con i grandi romanzi del nostro secolo di cui si è fatto cenno, se non altro perché all’universo concettuale di Dante è assolutamente estranea l’idea di una gratuità e di un’ “autonomia” dell’arte o, che è lo stesso, di un’arte che sia in fondo espressione dell’individuo decontestualizzato dai suoi fini ultimi, che poi si identificano con i “novissimi”.

Si tratterà comunque di qualcosa che, se è essenziale alle finalità, e dunque anche alla genesi, della *Commedia*, influisce poi solo fino a un certo punto sul piano dell’organizzazione dell’opera: il massimo a cui ci si può spingere è che abbia determinato, o contribuito a determinare, la scelta del volgare, e di un volgare come quello del poema, rispetto al latino inteso come astratta possibilità; giacché, come è noto, sull’intenzione remota di comporre un poema oltremondano in latino qualcosa aleggia, sia pure in modo sospettoso ed ambiguo, nella tradizione.

Tornando a Brunetto, in fondo anche il *Tesoretto*, come si è visto, prende l’avvio sulla base di un *nostos*, sia pure mediocrementemente connotato, pertinente ad un livello di biografia media, scevro di implicazioni e di spessori. Aggiungeremo che l’interruzione quasi di tipo abortivo del *Tesoretto* (e in più d’una occasione Brunetto accenna alla necessità di un passaggio alla prosa: e si tratta di un dato di certa rilevanza, per quanto da esso si può dedurre o ipotizzare) è come la conseguenza e il suggello di una situazione di relativa incapacità di dominio complessivo sulla propria materia e sulle proprie intenzioni. Ora, poco più di una quarantina d’anni separano il *Tesoretto* dall’inizio della *Commedia*, tanto che possiamo parlare di una relativa vicinanza nel tempo; anche se l’effetto distanza, unito al forse necessario ma inerte costume della partizione per secoli con tutte le conseguenze di appiattimento della storia avvenimentale che ne derivano, ci fa soggettivamente percepire quella quarantina d’anni in modo molto diverso e meno fisico, per così dire, di quella che separa, poniamo, *I Malavoglia* da *Gli Indifferenti* (per non parlare poi degli anni in cui ci tocca vivere, e dei quali registriamo la scansione nella nostra stessa corporeità, oltre che nella nostra storia personale). Risulta comunque stupefacente che a questa relativa vicinanza cronologica corrisponda una decifrazione dell’universo, una lettura del reale e un’organizzazione complessiva della scrittura tanto distanti: direi che questo permette già di apprezzare così, a occhio nudo, il peso immenso dell’innovazione di Dante (e tanto più se, come si è cercato di accennare, questo modello innovativo risulta dotato di una valenza quasi da archetipo della narratività in senso moderno, al punto di riemergere come tale da una distanza plurisecolare). Se vale questo discorso, uno sguardo che volesse abbracciare e sintonizzare l’architettura fragile e insieme prolissa del *Tesoretto* con quella della *Commedia*, dotata del massimo di compattezza e insieme di flessibilità, e quindi di una complessità creativa di cui non conosco, e non credo si conosca, l’uguale nella tradizione europea, rischierebbe di scivolare nella futilità di chi volesse, e mi si perdoni il paragone, mettere a confronto le strutture e gli elementi di un castello di sabbia costruito su una spiaggia da un bambino, con i suoi precari ghirigori resi possibili dalla sabbia intrisa d’acqua, e quelli, poniamo, della Sagrada Familia di Gaudì.

Una precisazione: fra i massimi risultati organizzativi, e quindi intrinseci, della *Commedia* c’è sicuramente il trattamento plurimo, multidimensionale, del tempo.

Appartiene ormai ai luoghi comuni della critica dantesca il rinvio al dualismo noi / io —evidenziato fin nella prima terzina— come a uno degli archi portanti della *Commedia*; ad esso si associa immediatamente il dualismo fra il Dante attore-personaggio e il Dante autore. Giustamente si mette in guardia dall'eccedere schematicamente con questa polarizzazione, perché è proprio la loro sintesi a costruire un gioco di specchi e una fuga prospettica che come risultato crea la terza dimensione. Quando ad esempio Dante dice (e la citazione è proprio a caso): “Fatto avea di là mane e di qua sera...” (*Par.*, I, 43) con quel che segue, il suo “qua”, l'*hic et nunc* è quello dell'autore, dello *scriba Dei*, che trova la sua più completa realizzazione nel complesso gioco delle allocuzioni al lettore che creano, in un certo senso, una trama nella trama: “Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco...”. Non è un caso che il *Purgatorio* di fatto si concluda con un appello al lettore (“S'io avessi, lettor, più lungo spazio...”) che è in sostanza una preterizione: preludio obliquo, ma in realtà sapientissimo, all'intreccio sinfonico di preterizioni su cui in fondo è costruito in buona parte il *Paradiso*, quasi come sfida all'ineffabile. Sull'appello al lettore abbiamo un saggio di Auerbach, in quel volume di *Studi su Dante* che notoriamente è un riferimento obbligatorio; basti dire qui che questo coinvolgimento e quasi cooptazione del lettore all'interno dell'opera, oltre a dilatare la prospettiva generale, rinvia ad una problematica che potremmo definire come quella del “tempo del testo”. Facendo astrazione da variabili troppo specifiche, come ad esempio una maggiore o minore pratica del testo dantesco che permettesse di ridurre al minimo o addirittura abolire il ricorso alle note e alle postille, immagino, coerentemente con alcune premesse che ho esposto, un ritmo di lettura non dissimile, o almeno non troppo dissimile, da quello che è ragionevole richiedere per un romanzo impegnativo, o anche estremamente impagnativo: mettiamo, l'*Ulisse* di Joyce. Un tale ritmo di lettura, che si deve supporre direttamente proporzionale alla conoscenza del testo, permetterebbe di valorizzare elementi ai quali normalmente non si presta molta attenzione: dal *suspense*, all'alternanza di descrizione, azione e dialogo, al nesso che sussiste fra cataloghi di personaggi ed episodi articolati, alla funzionalità, che si deve presupporre, delle pause didascaliche ed esplicative tanto poco gradite a Croce; e così via. Ora, questo ritmo di lettura genera naturalmente un tempo della lettura che è appunto il tempo più concreto, quello di evidenza primaria: con un passaggio al limite potremmo definirlo anche, prescindendo dai casi specifici o ipotizzando un lettore ottimale, il “tempo del testo”. Insisto sulla concretezza di questo “tempo del testo”: non è un'idea platonica, è lì, nel testo; magari è difficilmente accessibile, non lo si nega, ma è lì, come principio organizzatore del testo, come forma del testo (nel senso aristotelico di “forma”). Ora, questo “tempo del testo”, che è il punto a cui dovrebbe tendere ogni lettura, dal punto di vista dell'autore —o, qui, dell'attore-autore— rappresenta qualcosa di concentrato e come rappreso, un'astrazione algebrica che nasce dal sovrapporsi e dall'intrecciarsi di due elementi; il tempo dell'azione (che si definisce in modo relativamente semplice) e il tempo della scrittura (sul quale non sappiamo tutto quello che vorremmo sapere, ma di cui abbiamo comunque una certa informazione indiretta): generalizzando, un tempo dell'esperienza pregressa (del Dante attore) e un tempo della stesura immanente (del Dante autore). Possiamo, in via esemplificativa, collegare al tempo dell'esperienza pregressa le forme temporali del passato (o, come variante, il presente storico e il

presente acronico: “Luogo è in Inferno detto Malebolge) e i deittici di tempo e luogo corrispondenti, schematizzati in *allora* e *là*; con criterio affine collegheremo al tempo della stesura immanente le forme temporali del presente (l'imperativo sarà naturalmente lo stampo privilegiato in cui si caleranno gli appelli al lettore) e i deittici *ora* e *qua*.

Naturalmente il tempo del testo deve essere, ed è, il riferimento obbligato: basti pensare alla funzione che realizza la partizione in canti, come interruzione del *continuum* narrativo, con la conseguente sottolineatura degli *explicit* e degli *incipit* come momenti forti della partitura complessiva. Assumo ad esempio l'attacco di *Inferno XV*, già che di Brunetto si tratta, anche se forse ce ne eravamo dimenticati, e leggo: “Ora cen porta l'un dei duri margini...”. Se mi assiste sufficiente pratica del testo dantesco, che è quanto dire sufficiente memoria analogica, ricorro a *Inferno X*, sempre all'inizio, e leggo: “Ora sen va per un secreto calle, / tra 'l muro de la terra e li martiri, / lo mio maestro, e io dietro le spalle”. Astraggo dunque, e metto in evidenza, una situazione microtestuale unica: un avverbio di tempo (*ora*) e un presente indicativo (*porta - va*) che non sarà di tipo storico o perfettivo, ma piuttosto di tipo attualizzante, con valore imperfettivo o durativo; la coincidenza si estende addirittura alla proclisi sintetica, sia pure con diverso valore (*cen porta - sen va*). Siamo in presenza, se non mi sbaglio, di un caso fra i più lineari ed evidenti: un caso in cui si realizza quasi una visualizzazione dell'azione. Potremmo dire che siamo come in presa diretta: che la dinamica della *fiction* si presenta allo stato puro, che l'*hic et nunc* dell'io narrato, sovrapponendosi su quello normale dell'io narrante, non è assolutamente schermato o distorto dal complesso montaggio di focalizzazioni multiple su cui Dante si accanirà creativamente. Siamo al grado zero della complessità che è anche però, da un certo punto di vista, il grado massimo della convenzionalità.

Ebbene, questo modulo di transizione appare presente, e fra l'altro proprio due volte, nel *Tesoretto* (le citazioni saranno meno scarse, perché è da supporre che la frequentazione del testo di Brunetto sia inferiore a quella del testo dantesco): “Or va maestro Burnetto / per un sentiero stretto, / cercando di vedere / e toccare e sapere / ciò che l'è destinato...” (vv. 1183-7); “Or si ne va il maestro / per lo camino a destro, / pensando duramente / intorno al conveniente / de le cose vedute...” (vv. 2181-85). Come si può notare, l'*incipit* di *Inferno X* appare strettamente collegato, e quasi in modo sintetico, ai due passi di Brunetto: “Ora sen va per un secreto calle / .../ lo mio maestro...”: dove la doppia proclisi —in Dante sintetizzata— di *Tes.*, 2181 si collega con la determinazione di moto per luogo di *Tes.*, 1184, per altro anticipata rispetto al soggetto in Dante; in Brunetto si ha solo l'anticipazione del verbo rispetto al soggetto, legata verosimilmente all'attrazione dell'avverbio. Anzi in Dante fra la determinazione di luogo e il soggetto si inserisce, secondo il gusto dantesco della precisazione, un intero verso: “tra il muro de la terra e li martiri”. Guardando poi l'apparato del Petrocchi, si può osservare come nella tradizione sia presente, riferita a “calle”, anche la *lectio facilior* “stretto”, considerata esplicativa rispetto a “secreto”. D'altra parte il dettato dantesco sembra correggere l'aura brunettiana con un'evidente integrazione virgiliana (segnalata appunto anche da Petrocchi): “*secreti celant calles*” (*Aen.*, VI, 443: fra l'altro proprio nel contesto del viaggio agli inferi di Enea).

E' evidente comunque il carattere durativo-imperfettivo del verbo veicolato

dall'*or/a*), come si può rilevare fra l'altro da una sommaria ricognizione di usi diversi in Brunetto e in Dante: 1) un uso con il presente legato al tempo della scrittura e contrapposto al perfetto della vicenda ("*Or* voglio intralasciare / tanto senno e sapere / quant'io fui a vedere" *Tes.* 2198 ss.; "*Allor* mi dolsi e *ora* mi ridoglio" *Inf.*, XXVI, 19); 2) un uso con il perfetto ("*Or* mi volsi da canto" *Tes.*, 2911; "*Or* ci movemmo con la scorta fida", *Inf.*, XII, 100); 3) un uso di temporalità disgiuntiva: talora dilatatissimo in Brunetto, ma come replicazione di una situazione binaria, che appare normale ("*Ma or* pareo ritondo, / *or* avea quadratura; / *or* avea l'aria scura, / *ora* chiara e lucente; / *or* veggio molta gente, / *or* non veggio persone; / *or* veggio padiglione, / *or* veggio case a torre" *Tes.*, 2204 ss.; per una situazione più normalizzata cfr. *Tes.* 1250-1: "*ch'or* mi pareo pur una, / *or* mi parean divise"; come momento intermedio cfr. *Tes.* 1039-40: "*or* prende terra *or* lassa, / *or* monta, *or* dibassa"); essenziale e sintetico, ma frequente, in Dante (sul tipo: "*ch'or* sì, *or* no s'intendon le parole", *Purg.*, IX, 149).

E' superfluo forse far rilevare come, nel caso che ci occupa, Brunetto probabilmente possa essere assunto come un esempio, notevole per la vicinanza a Dante: infatti potrebbe trattarsi di qualcosa come una formula di repertorio precocemente fissatasi. Si può anche aggiungere che il presente in luogo dell'imperfetto sembrerebbe caratteristico di un modello organizzativo stilisticamente umile, e quindi coerente all'area del volgare più che a quella del latino; nel manuale di L.R. Palmer leggo che il presente "assai di rado sostituisce un imperfetto". Sarebbe interessante studiare la complessa dinamica dei tempi verbali nel passaggio dall'epica classica al mondo della narrazione mediolatina e volgare: su un piano generale, nell'epica classica il presente di attualizzazione, quando ad esso si fa ricorso, sembrerebbe riservato a momenti di sollecitazione drammatica, di intensificazione del ritmo narrativo; non pare di poterne rilevare un uso vistoso nel momento di trapasso dell'azione, dove invece appare normale in testi volgari. C'è da tener presente comunque che le unità costitutive di un testo epico classico, i cosiddetti "libri", sono molto più estesi dei segmenti costitutivi di un testo poetico-narrativo medioevale, siano essi delimitati, come in Dante, da una precisa e programmata volontà di stacco (e per conseguenza dotati di una certa omogeneità di misura), o siano essi solo impliciti, legati al mutamento dell'assonanza, e quindi di misura estremamente eterogenea, come ad esempio nel *Cid*. Questo vuol dire solo che le circostanze di trapasso — o i punti marcati di discontinuità — sono molto più numerosi nel campo volgare che in quello dell'epica latina: ma tanto basti per ora.

Salvo restando il discorso generale che qui si è abbozzato, siamo arrivati comunque a un dato concreto: abbiamo reperito un punto di tangenza, oltre tutto abbastanza vistoso e replicato, fra due testi tanto radicalmente eterogenei nel loro piano costitutivo e di montaggio, come il *Tesoretto* e la *Commedia*. Poco o nulla importa che tale eterogeneità si riduca sensibilmente qualora decidessimo di entrare in un terreno di catalogazione astratta e schematica, insensibile a quello che invece abbiamo scelto come terreno privilegiato d'indagine, e cioè la testualità, l'organizzazione complessiva del discorso (di cui quello che abbiamo chiamato il "tempo del testo" rappresenta uno dei possibili campi). Ad esempio, non vorrei cedere neanche per un istante alla tentazione di attribuire le zone enciclopediche e didascaliche della *Commedia* ad una specie di legato testamentario implicito di Brunetto: troppo e troppo radicale è il peso dell'impaginazione e del trattamento del testo perché le possibili analogie astratte faccia-

no aggio sulle concrete differenze di ubicazione e, per così dire, di gerarchie organizzative (potremmo, semmai, riferirci ad un modello ben più prestigioso: il *Roman de la Rose*). Con tutte queste riserve, rimane il punto di tangenza: non sapremo mai, ma comunque non è determinante, se per Dante si sia trattato di una specie di omaggio mimetico al vecchio maestro (come potrebbe sembrare trattandosi del canto che gli è dedicato; ed è nota la fortissima componente mimetica a cui Dante fa ricorso: anche nel nostro contesto di *Inferno XV* l'uso della terza persona — "... non ti dispiaccia / se Brunetto Latino..." — è quasi certamente di tipo mimetico), o se, invece, come appare dall'uso identico nel canto X, sia da leggere in chiave depersonalizzata. Quello che è interessante è notare come Dante ingloba ed assimila, con la massima disinvoltura, una formula preesistente che si colloca accanto ad altre e di norma ben più complesse connotazioni di temporalità o risorse di transizione; mentre in Brunetto è un momento standard, spia di una linearità determinata dal modello di giustapposizione schematica che è l'unico di cui dispone o rispetto al quale non sente esigenze alternative.

Il caso di cui nella fattispecie ci siamo occupati può apparire microscopico, ma credo abbia una sua rilevanza, se non altro perché rinvia ad un discorso di carattere generale che dovrebbe essere dato per scontato, ma su cui mi sembra opportuno spendere qualche parola. Intanto, scartando il forse troppo impegnativo termine di "intertestualità", parlerei di punti (o magari di aree) di tangenza piuttosto che di fonti perché al limite, anche quando fosse possibile — ma lo è solo in casi molto speciali — provare la casualità della contiguità, non cesserebbe per questo di essere eloquente o comunque interessante un'analisi della contiguità stessa. Bisognerebbe poi distinguere fra una serie di termini o di atteggiamenti che di fatto sono diversi, ma che spesso possono sfumare l'uno nell'altro al punto da rendere impossibile fissarne una linea di demarcazione: più o meno come succede nella scala cromatica. Certo che una cosa è la fonte esplicita (il cui caso limite è la citazione: fatto vistoso ma in fondo banale, in quanto utilizzabile estrinsecamente e a volte depistante; molto più interessante la pseudocitazione, dotata di cariche ironiche e deformatrici); altra cosa è la fonte implicita, con il gioco di mimetizzazione che ne consegue; una cosa è il prelievo diretto, altra è il lacerto di memoria involontaria. Quello che sto dicendo non ha nessuna pretesa sistematica; anzi, dubito fortemente che su questo argomento si possa pervenire a qualche modello di tipo sistematico, giacché il primato spetta, e deve spettare, all'analisi caso per caso, e le eventuali conclusioni — alle quali non è detto poi che si debba per forza pervenire — devono spesso mantenersi per giusta cautela sul piano della probabilità, quando non dell'ipotesi. Ad esempio, nel testo di Villena da cui ho preso le mosse non credo ragionevole dubitare che il testo dantesco rappresenti una fonte esplicita, anche se non nominata. Ma, per restare in un contesto che ci è familiare, quando ai vv. 25-6 di *Piccolo testamento* (la prima della due "Conclusioni provvisorie" di *La bufera e altro* di Montale: datata 12 maggio 1953) leggo: "Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato / non può fallire nel ritrovarti", la memoria mi richiama immediatamente *Inf.*, XV, 55-6: "Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto"; e l'ambientazione "infernale" del testo di Montale mi conferma la liceità dell'accostamento; ma parlerei piuttosto di fonte implicita e, se non mimetizzata, filtrata quasi in un gioco di prospettive volutamente sottoposte a processi di diffrazione.

Tutto questo, e tutto quello che si potrebbe aggiungere, per rendere evidente che la fase di individuazione della fonte (pur con tutte le riserve che accompagnano tale termine) rappresenta il riferimento obbligato e il punto di partenza, necessario ma non sufficiente. Quella che dovrebbe essere fondamentale è la “seconda fase” che individua, per così dire, i campi magnetici indotti dal prelievo e dal trapianto (o inesto, che dir si voglia), e permette di gettare uno sguardo nell’officina dei poeti e degli scrittori, di considerarli nel dispiegarsi del loro mestiere concreto, della loro “arte” nello stupendo senso dantesco e medioevale del termine, sovraccaricatosi poi nel corso dei secoli di tante aureole e di tanti addobbi che se ne è come perduto il sapore primo ed essenziale, non certo ripristinato dalle immagini un po’ troppo corrive e sanguigne del professor Carducci: “Il poeta è un grande artiere / che al mestiere / fece i muscoli d’acciaio...”.

A parte queste variazioni, seguire fin dove è possibile l’operazione per cui un autore preleva da un certo testo o da una certa tradizione un dato o un elemento (o una serie di dati e di elementi), a volte in forma vistosa, a volte in forma sottile, decontestualizzandolo per poi, attraverso un processo di manipolazione e di rimaneggiamento, riaggregarlo in un altro contesto, mi sembra proprio —e non solo in linea teorica— uno dei canali privilegiati per avvicinarsi a determinati nuclei profondi del fatto letterario; perché insomma non ci troviamo di fronte a testi come a monadi assolute, ma —almeno se si vuole fare storia— a un complesso mondo di relazioni determinate dalla natura linguistica del testo. Accontentarsi di un puro rimando, come poi nella pratica si fa con le postille, le note a piè di pagina, senza corredarlo di elementi che non sono di contorno, ma anzi essenziali, mi ricorda uno spiritoso paragone di J. Gilliéron: per cui l’etimologista tradizionale che fa risalire, correttamente, l’italiano *cattivo* al latino *captivus*, senza interessarsi al trapasso semantico, è simile a uno storico letterario che formulasse la biografia di Balzac in questi termini: “Balzac, seduto sulle ginocchia della balia, portava una veste blu rigata di rosso. Egli scrisse la *Comédie humaine*”. Non vorrei sembrare troppo pessimista, ma non è che, a parte alcuni dettagli, si faccia poi qualcosa di molto diverso.

Non vorrei rinunciare ad un’esemplificazione. Mi sembra di aver già fatto cenno all’anacronismo (detto in termini crudi, e quindi bisognosi di rettifiche) con cui Virgilio si esprime rievocando il suo incontro, nella rarefatta e “sospesa” atmosfera del Limbo, con Beatrice. E’ certo che Dante qui reca ad una pienezza assoluta e funzionale quell’abito di modernizzazione, per così dire, del mondo antico che era proprio della narrativa francese di argomento classico; ma è anche vero che questa linea si integra con una dialettica quasi di tipo figurale, come compimento ed adempimento del preannuncio del Virgilio storico. Non è tanto, nel nudo schema allegorico, Virgilio-ragione che ossequia Beatrice-fede quanto Virgilio poeta che quasi autorizza con il suo prestigio la nuova forma poetica e il nuovo stile. Di fronte all’epifania di Beatrice-miracolo che anche per lui, come già era stata per altri in vita, è quasi un frammento riflesso di teofania, Virgilio non dimette certo l’atteggiamento indagatore dal “famoso saggio” che è pertanto a “saver cotanto a dentro”; ma questo sarà un momento successivo: primario è invece lo stupore, l’ossequio, l’omaggio, quell’ineffabile e tesa emozione che lo porta, naturalmente direi, e pur senza il carisma privilegiato d’amore, a riecheggiare i termini della poesia d’area dantesca o comunque alto-cortese

(e si ricordi anche che “Tanto m’aggrada il tuo comandamento / che...” di *Inf.*, II, 79 preannuncia “*Tan m’abellis vostre cortes deman/ qu(e) ...*” di *Purg.*, XXVI, 140, in bocca ad Arnaut Daniel), Già in *Aen.*, I, 76-7, Dante poteva leggere, nel contesto di Giunone che si reca da Eolo: “*Tuus, o regina, quid optes / explorare labor; mihi iussa capessere fas est.*”, con la considerazione aggiuntiva che nel testo virgiliano la profferta di Eolo è successiva alla richiesta di Giunone, mentre in Dante –coerentemente con premesse più appropriate ad una situazione “cortese”– la disponibilità è addirittura preliminare. Prima dell’esordio di Beatrice (un discorso nel discorso), un’intera terzina crea come un’attesa, una preparazione: “Lucevan gli occhi suoi più che la stella; / e cominciommi a dir soave e piana, / con angelica voce, in sua favella”. Vedo un richiamo, che non sono in grado di controllare nel contesto, a Lapo Gianni: “E gli occhi suoi lucenti come stella”. E’ noto, rispetto al *soave e piana*, che Auerbach parte proprio da qui per il suo magnifico saggio *Sacrae scripturae sermo humilis*; ed è fuori discussione che l’aggettivo *piano* proprio in ambito stilnovistico si carica di significati e di allusioni particolarmente dense. Questo non tanto in Guinizelli (*Donna, l’amor mi sforza*, vv. 13-5: “Nave ch’esce di porto / con vento dolze e piano, / fra mar giunge in altura”), la cui fisionomia di precursore dello stilnovo è per larga parte dovuta ad una geniale ma polemica intuizione dantesca; quanto piuttosto in Cavalcanti, nel suo testo certo più noto, la ballata *Perch’i’ no spero di tornar giammai* (al v. 3: “Va tu, leggera e piana”), e poi in Lapo Gianni (in due contesti: “umile e piana”), e perfino nell’“amico di Dante” in cui si riconosce prudenzialmente l’autore della corona di sonetti che chiude il Vat. Lat. 3793. Per Dante basterà citare *E’m’incresce di me sì duramente*, ai vv. 10-1 (con riferimento agli occhi): “Oimé quanto piani, / soavi e dolci ver me si levarò”. Però in *Tesoretto*, 152 ss., quando Brunetto incontra lo “scolaio”, troviamo: “Io lo pur domandai / novelle di Toscana / in dolce lingua e piana...”. “In dolce lingua e piana”, che è stato rapportato al *sedata et depressa voce* della *Rhetorica ad Herennium*, certamente non ha il rilievo connotativo che ha in Dante e nei testi prima citati; non sembra significare che la semplicità del discorso: “chiaro, evidente, intelligibile” (contrapposto ad “elaborato”, come in *Tes.* 401: “farò mio detto piano”); oppure la non ambizione stilistica (come in 911: “per piano volgare”, contrapposto a “per rima” di 911; dove quindi varrà: “in semplice prosa”). Il massimo a cui ci si può spingere in senso connotativo, in Brunetto, si riferirà alla pacatezza, alla non animosità, alla *captatio benevolentiae*, ma a livello debole e poco più che formale: “con dolci motti e piani” di 1013 (con la stessa coppia di aggettivi di 154 e con lo stesso iperbato: in un contesto dissuasivo dal “venire alle mani” per dirimere eventuali controversie). La rassegna si può concludere con “questa selva piana” di 1136, dove l’aggettivo addirittura assume il senso primario e quasi topografico.

Nel testo dantesco “soave e piana”, a cui risulta appropriato il collegamento con il salmistico *suavis et mitis*, si integra in un trittico di preparazione e si associa, nel verso che segue, con una determinazione di estremo significato: “con angelica voce” (dove quello che abbiamo chiamato il relativo anacronismo di Virgilio tocca il suo culmine; ma dove si potenzia anche al massimo il repertorio stilnovistico); e “in sua favella” sembra combaciare con il brunettiano “in...lingua”. In Brunetto, che si muove in un’aura molto meno intensa, di medietà colloquiale, c’è subito il passaggio coordinativo all’interlocutore: “ed e’ cortesemente / mi disse immantenente...”. *Cortesemente*;

la parola è notoriamente una parola emblema, anche se qui, in concordanza con il discorso generale, le connotazioni collaterali non sembrano particolarmente intense, avvicinandosi probabilmente ad un uso già più sbiadito e formale. Ricordiamo però come nel testo dantesco, dopo i versi prima citati, inizia il suo discorso Beatrice: “O anima cortese mantovana...” In sostanza Beatrice legittima e riassume questa inedita e quasi stupefacente identità di Virgilio “cortese” nel senso più pieno ed eloquente del termine.

A questo punto non interessa molto stabilire se Dante abbia avuto proprio l’occhio fisso a Brunetto, come non credo, o se le coincidenze siano del tutto casuali, come credo meno ancora; è probabile che si tratti di un’eco di memoria latente, nonostante si tratti di termini di estesa utilizzazione. C’è un evidente punto di tangenza formale, che però si divarica vertiginosamente nelle sue connotazioni; rilevarlo senza le implicazioni del caso, vorrebbe dire restare sulla linea, alquanto grottesca, dal paradosso di Gilliéron dianzi enunciato.

Paradosso per paradosso, ho avuto in altre circostanze occasione di ricordare che Cesare De Lollis affermava, ma penso solo per celia, che se Dante non avesse scritto altro che i primi due canti dell’*Inferno*, lo considereremmo alla stregua di uno dei minori, come Brunetto Latini o Federigo Frezzi. Lasciando stare Federigo Frezzi, con cui faremmo un salto cronologico di un secolo abbondante, per Brunetto può valere l’affermazione, in un certo senso simmetrica, di De Sanctis, secondo la quale, più o meno, se Dante non gli avesse dedicato il canto famoso, nessuno parlerebbe di lui e della sua opera. Intanto però della sua più impegnativa fatica, *Li livres dou Tresor*, ci sono pervenuti oltre settanta manoscritti, ad indicare una fortuna non certo marginale né irrelevante. Ma di questo più avanti. Per quanto attiene ad un Dante ipotetico autore dei soli primi due canti dell’*Inferno*, credo che, a parte le opere cosiddette minori, e a parte la formidabile innovazione metrica della terzina, basterebbero il trattamento poetico di Virgilio “cortese” e il suo incontro-colloquio con Beatrice a creare un importante problema critico, se non altro per l’inserzione di temi lirici in una struttura epico-narrativa. Certo anche che risulta arduo pensare in termini che non siano quelli di un Dante progettatore, che all’altezza dei primi due canti ha già costruito un’ipotesi e un’inquadratura ed ha già elaborato, anche solo restando sul piano ideologico, il mito del Veltro e il richiamo (sia pure per via apparentemente negativa) ed Enea e a San Paolo. Quando prima ho fatto menzione dei versi virgiliani del primo dell’*Eneide* che sembrano parzialmente autorizzare l’atteggiamento di Virgilio di fronte a Beatrice (“*Tuus, o regina, quid optes / explorare labor; mihi iussa capessere fas est*”), mi sono dimenticato di aggiungere —ma rimedio subito alla svista— che questa citazione appare così, rotonda e perfino un po’ inquietante, in quell’importantissimo capitolo della *Vita nuova* che è il XXV, dove fra l’altro, pur in un contesto che prende le mosse da un particolare per risalire a piani più generali, di “poetica”, c’è come un embrione di legittimazione, e quasi di tendenziale equiparazione, fra “poete in lingua latina” e “rimatori” o “dicitori per rima” in volgare, chiamati anche, e quasi di straforo, “poete volgari”. In quello stesso capitolo, che mi sembra si debba considerare quasi un trattatello *in nuce*, il catalogo dei poeti citati, sia pure per via esemplificativa, è sorprendente e già quasi canonico: nell’ordine Virgilio, Lucano, Orazio (l’Orazio della “Poetria”), “il buono Omero” (indirettamente attraverso Ora-

zio: ed è letteralmente il *bonus...Homerus* di *Ars poetica*, 359) e Ovidio (qui per i *Remedia Amoris*). Trascurando l'ordine di presentazione, la tavola delle presenze è esattamente quella di *Inferno IV*, rispetto alla quale Dante potrà affermare: "sì ch'io fui sesto fra cotanto senno". Parecchi anni fa un grande e scomparso maestro di letteratura latina medioevale, in una di quelle private conversazioni che sono sempre più rare, forse perché sono sempre più rari i grandi maestri, mi faceva notare che, a parte ogni altra considerazione, una prova minore o forse anche minima che Dante aveva colto nel segno era data proprio dal fatto che Dante, ultimo nella tradizione europea, si omologava ai classici nell'uso invalso di segnalarlo direttamente attraverso il nome: tanto che, in linea generale, parlare dell'Alighieri suona sforzato e perfino lezioso, come a un dipresso quando si simulano improbabili familiarità e si citano per nome, poniamo, Ludovico, Giacomo o, peggio ancora, Don Lisander.

Mi si permetterà, a questo punto, una digressione: con la promessa che sarà breve, e che sarà l'ultima. Quando prima ho parlato della *Commedia* come di un "romanzo" — a parte il riferimento di avvio a Croce e alla sua definizione celebre di "romanzo teologico" —, nel sottolinearne il carattere quasi di archetipo di quella narrazione moderna che si esprime nei cosiddetti "romanzi totali", ho fatto ammenda preliminare di un certo anacronismo terminologico. Non si trattava, forse è superfluo ribadirlo, di un incasellamento rigido, ma di una metafora critica, senza allusioni dirette ai massimi problemi; o, tutt'al più, con un occhio a quello che Thomas Mann disse a proposito dell'*Uomo senza qualità*: "questo scintillante libro che sta in audace equilibrio fra il saggio e la commedia, grazie a Dio non è un romanzo: non lo è più, nel senso in cui Goethe disse che tutto ciò che nel suo genere è compiuto deve necessariamente uscire dal suo genere e diventare qualcosa di non paragonabile". Vorrei peraltro aggiungere un'osservazione dallo *Zibaldone* leopardiano, del 29 settembre 1823, a proposito appunto del poema dantesco: "non è epico, ma il (...) soggetto è narrativo (...); ma, torno a dire, il suo poema non è epico, ed è misto di narrativo, e di dottrinale, morale, ecc."; è vero anche che, in una nota ulteriore, del 3 novembre 1828, Leopardi sembra rettificare: "La Divina Commedia non è che una lunga Lirica, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti". Ma basterà rifarsi alla data, a quello straordinario 1828 che segna la ripresa dell'attività poetica dopo la lunga "vacanza" ed a cui dobbiamo appunto l'avvio dei grandi canti del '28-'30 ("con quel mio cuore di una volta!"), per sottolineare come la profonda urgenza lirica che animava il Leopardi lo portava verosimilmente ad accentuare questa disposizione, a farvi gravitare attorno quasi la definizione stessa della poesia.

Non mi estendo, proprio perché ho promesso brevità: mi basta arrivare alla conclusione che in fondo non si tratta tanto di pervenire a dei punti fermi definitivi, quanto di sottolineare come l'ottica ricettiva permetta descrizioni plurime, che solo in apparenza sono contraddittorie, giacché filtrano, rispetto ad una problematica immensa come quella della *Commedia*, solo determinati aspetti e determinate onde: quasi a ribadire, e addirittura a livello di ermeneutica complessiva, l'implicita polise-mia di un testo di ricchezza ineguagliabile. Per questo, se qualcuno preferisse aggan-ciare la *Commedia* con una tradizione a monte — legittimata, se non altro, dal magi-sterio di Virgilio —, potrebbe ugualmente valere, pur con tutti i correttivi del caso, una definizione di tipo epico: rilevando però il carattere soggettivo, personale ed insieme

emblematico, di questo epos intellettuale di nuovo modello, che sta a quello classico (esemplato naturalmente in Virgilio) nel rapporto con cui “comedia” sta a “tragedia”; e sottolineando come la marca della prima persona (l’ “io” contrapposto e al tempo stesso integrato al “noi”) determini una distanza di fatto rispetto alla terza persona dell’epos, simmetrica e convergente con la distanza che intercorre fra eventi remotissimi, avvolti in un alone di alta leggenda, ed eventi altrettanto eccezionali, ma visti nella luce diretta della esperienza “militante”, e diremmo anzi del vissuto. Se quindi si accetta una categoria epica, bisognerà precisare ci troviamo di fronte ad uno sgretolamento dell’epos (quasi come atto terminale di un processo che si avvia con Lucano e con Stazio) che ne ricostituisce determinate premesse in chiave ben diversa. Questo sgretolamento non si esprime solo nelle astratte regioni della teoria letteraria, ma, e a questo si è già accennato, si può verificare addirittura nell’impaginazione del testo. Infatti l’unità testuale della *Commedia* si realizza attraverso la serializzazione di un numero molto elevato (100) di segmenti costitutivi (i cosiddetti “canti”, a loro volta raggruppati in “cantiche” —ma in un caso Dante parla di “canzone”—), che risultano di media lunghezza (intorno ai 145 vv., come media approssimativa: da un minimo di 115 in *Inf. VI* ad un massimo di 160 in *Purg. XXXII*); il processo aggregativo contrasta in modo evidente con l’organizzazione, ad esempio, dell’*Eneide*, i cui segmenti costitutivi sono in numero molto ridotto (12), ma in compenso di notevole estensione: oscillando da un minimo di 705 vv. nel I.IV a un massimo di 952 nel I.XII; e questo senza dimenticare la diversa estensione dell’esametro latino rispetto all’endecasillabo volgare, seppur in Dante si assista ad uno sforzo sommo di concentrazione.

Questi calcoli un po’ ancillari, che però non mi sembrano superflui, mi servono per introdurre, sia pure in modo obliquo, una questione molto importante, su cui però non potrò soffermarmi più di tanto. C’è un testo, che fra l’altro è di notevolissimo valore letterario, che fin da quando fu pubblicato per la prima volta nel 1881 ha suscitato questioni a non finire. E’ il famoso *Fiore* (ma il titolo è convenzionale, trattandosi di opera, oltre che adespota, anepigrafa): un libero e parziale rifacimento del *Roman de la Rose* che è stato attribuito —non senza discrepanze— a Dante, in un primo momento sulla base di indizi esterni, il più stringente dei quali è che l’autore (o il parafraste) si autocita ben due volte: in un caso come Durante (LXXXII, 11: “Ch’e’ pur convien ch’i’ soccorra Durante”), in un altro come ser Durante (CCII, 14: “Cosí avvenne al buon di ser Durante”). Trascurando la questione del “ser”, che di per sé rinvierebbe ad una condizione notarile inappropriata a Dante, ma che può essere usato estensivamente ed ironicamente (secondo il tipo: “Non creda donna Berta e ser Martino” di *Par.*, XIII, 139), Dante è forma ipocoristica di Durante: insomma, fra Durante e Dante, onomasticamente, c’è lo stesso rapporto che sussiste fra Beatrice e Bice (per cui basterà rinviare a “io vidi monna Vanna e monna Bice”, v. 9 del son. *Io mi senti’ svegliar*, nel cap. XXIV della *Vita nuova*). Ora, è ben nota l’esistenza di un altro Dante rimatore, che trovò anche in provenzale e che con l’Alighieri giovane, per non dire principiante, fu in rapporto non sporadico di scambio di sonetti: si tratta di Dante da Maiano, ma francamente non pare che la sua fisionomia stilistica e poetica, attestata su livelli non più che medi, sia stata di levatura tale da permettergli di elaborare un’opera come il *Fiore* che, con tutti i suoi eccessi e le sue punte, è un’opera di prima grandezza, sia pure nel genere “comico” strettamente considerato: anzi, probabili-

mente, l'opera —anche in senso strutturale— più compatta e densa ed ambiziosa del panorama letterario volgare prima della *Commedia* (fatta eccezione, ma su un piano ben diverso, della *Vita nuova*; e questo sempre nello scontato presupposto che il *Fiore* non debba essere abbassato al Trecento avanzato, come a qualcuno é parso). Di altri personaggi di nome Dante o Durante, di cui si é pure favoleggiato, non é certo il caso di parlare, neanche per curiosità.

La questione dell'attribuzione del *Fiore* é stata ripresa, sulla base di alcuni accenni di Domenico De Robertis, da Contini che, attraverso numerosi interventi magistrali culminati nell'edizione critica del testo, si é espresso senza riserve sulla paternità dantesca. Non c'è però sicurezza assoluta: se non altro perché, se si hanno indizi che rendono altamente probabile la conoscenza da parte di Dante del *Roman de la Rose*, non se ne hanno però, che io sappia, di un abito di Dante come volgarizzatore, e sia pure volgarizzatore creativo: in un'area cioè in cui il volgarizzamento combacia con il rifacimento libero e alla quale si può annettere, ad esempio, anche il Boccaccio quasi esordiente del *Filostrato*, che in fondo é un rimaneggiamento di un episodio del *Roman de Troie* di Benoit de Saint Maure.

Posta però l'identificazione del maestro del *Fiore* con Dante, non ci sorprenderemmo della trovata geniale di realizzare un *continuum* narrativo —sia pure mediato dal testo di riferimento liberamente assunto— attraverso una vasta collana di sonetti (232): avremmo cioè la serializzazione di un numero elevatissimo di unità costitutive di breve lunghezza, come appunto il sonetto. Questo discorso risulta tanto più stringente in quanto l'autore del *Fiore* lo é quasi sicuramente (non mi azzarderei, nonostante tutto, ad abolire il "quasi") anche di un testo più breve, convenzionalmente intitolato *Il Detto d'Amore*, di cui ci restano la parte iniziale, di 360 versi, e un frammento di altri 120 versi, per un complesso quindi di 480 versi: il *Detto d'Amore* é parimenti ispirato, seppure in modo ben più blando e diluito, al *Roman de la Rose* e naturalmente anche ad esso, grazie al presupposto —che si appoggia su basi piuttosto salde— dell'unicità d'autore con il *Fiore*, si estende l'ipotesi della paternità dantesca. Ebbene, il *Detto d'Amore* si organizza secondo lo schema metrico quasi canonico (quello stesso, insomma, del *Tesoretto* e del *Favolello* brunettiani) delle coppie di settenari a rima baciata, ma con la complicazione aggiuntiva di estendere di norma il gioco della rima all'intera parola finale, e quindi con il risultato di una rigida ed anche un po' meccanica intelaiatura di rime equivoche o di rime frante. Leggiamone l'inizio: "Amor sí vuole, e par-li, / Ch'í" "n ogni guisa parli / E ched í" faccia un detto, / Che sia per tutto detto, / Ch'í'l'aggia ben servito..." Risulterebbe abbastanza logico pensare che l'autore, sempre che sia davvero unico, come é più che probabile, dopo essersi inizialmente cimentato con l'arduo e monotono schema dei settenari baciati (e a rima ricca), abbia sentito l'esigenza di un'armatura metrica più flessibile e sciolta: ravvisandola, con un autentico colpo d'ingegno (e in parallelo con un più disteso ed agiato ritmo di racconto), nel sonetto che potremmo definire "alla continuata". Il relativo svincolo del sonetto dall'autonomo uso lirico era già stato esperito, ma su un piano molto parziale, nelle tenzoni e più in generale nei sonetti di corrispondenza; un ulteriore passo in avanti, e già in una area prossima a Dante, sia cronologicamente che istituzionalmente, può essere dato dalle "corone" di sonetti, presenti in Guittone e nel cosiddetto "amico di Dante" (Lippo Pasci de' Bardi, secondo l'ipotesi di Barbi:

ma l'indicazione non é assoluta): si tratta però di corone con un numero relativamente limitato di costituenti, o il cui schema comunque non soggiace ad un disegno narrativo, ma piuttosto ad una casistica astratta e quasi catalogatoria. Nel *Fiore* invece il sonetto si costituisce praticamente come strofa lunga, come elemento di un *continuum* narrativo: su una linea affine a quella, naturalmente ben più rigogliosa, ma anche più tarda, dell'ottava "alla continuata" che dal Boccaccio del *Filostrato* appunto si estenderà alla tradizione canterina e da lì si dilaterà a dismisura, diventando per secoli e secoli la struttura quasi obbligatoria del poema, fino al Marino, al Tassoni, ed anche oltre, fino al Leopardi dei *Paralipomeni della Batrocomiomachia*. Certo, l'uso del sonetto "alla continuata" —almeno esperito con tanta oltranza— resta, che io sappia, un caso isolato: almeno nei termini rigidi e stretti della definizione. D'altra parte però il sonetto entrerà come elemento largamente maggioritario nella struttura e nell'architettura complessiva dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Ora é chiaro, e può essere superfluo ricordarlo, che i *Rerum vulgarium fragmenta* non hanno quella che si dice un'organizzazione di tipo nettamente narrativo: ma, a parte la geniale intuizione del Foscolo, che vi ravvisava "il progressivo calore di una narrativa", essi sono esemplati secondo uno schema che probabilmente deve molto al salterio, con delle partizioni implicite i cui punti salienti corrispondono ai momenti densi delle canzoni. In più il numero complessivo di componimenti, 366, corrispondenti ai giorni dell'anno (con l'aggiunta naturalmente di un sonetto proemiale), configura il progetto dei *Rerum vulgarium fragmenta* come quello di una sorta di "breviario" (secondo una definizione di Contini): se ne deve postulare quindi un principio organizzativo forte, nell'ambito del quale il sonetto —come elemento preponderante— non é utilizzato tanto come momento autonomo, ma entra in una serie, si inserisce in una strategia che, ripeto, non é quella dell'allineamento meccanico e della giustapposizione estrinseca, ma risponde alle sollecitazioni di una storia interna che in un certo senso vuole proporsi, con tutte le sue conseguenze, come esemplare, di modo che il ciclo simbolico di un anno (che sarà un anno di tipo quasi liturgico, giacché trepidazioni, scatti emozionali, resipiscenze, visioni, fantasmi e ravvedimento finale raffigurano qualcosa come una liturgia delle emozioni) risulti come la condensazione e quasi l'emblema di un intero ciclo vitale. Con questo non voglio dire certo che il *Fiore* abbia influito sul Petrarca, di cui é peraltro ben nota la conoscenza del *Roman de la Rose*: mi limito solo a constatare che qualcosa dell'uso continuativo e narrativo del sonetto, esperito appunto nel *Fiore* (che da questo punto di vista si configura probabilmente come un *unicum*), riemerge, pur senza che se ne debbano postulare o inferire relazioni dirette, proprio in un altro dei grandi archetipi letterari della tradizione europea, come appunto sono i *Rerum vulgarium fragmenta* (il "canzoniere" per antonomasia). Quindi, anche se non si tratta di un modello in sé produttivo, nel senso che non si colloca alle origini di una tradizione, non si dovrebbe trattare neppure di un dato assolutamente sterile, di qualcosa come un binario morto o un ramo secco.

I problemi sollevati e sollecitati dalla questione del *Fiore* (e del *Detto d'Amore*) sono numerosi e tutti importanti; e non é questa la sede per farne cenno. Ce n'è uno però che non si può trascurare, in quanto arriva a coinvolgere direttamente Brunetto: ed é quello, centralissimo, della datazione, o comunque della collocazione dei due poemi nella storia intellettuale e poetica di Dante. Per il *Fiore* appare ragionevole, al-

meno come indicazione di massima, l'ipotesi di Giorgio Petrocchi che ne fissa la composizione al 1286-7; ma é bene dire che la datazione del *Fiore* —pur intrinsecamente importantissima— non é delicata quanto quella del *Detto* che, per le caratteristiche stesse della tecnica compositiva, si configura come una prova molto precoce: un Dante tecnicamente iperguittoniano nel trattamento della rima, e insieme metricamente brunettiano, pur con tutte le sue risapute risorse di sperimentatore, é quasi certamente un Dante che dalla sua preistoria intellettuale e poetica si sta affacciando —o si é appena affacciato— alla sua storia. Il gemellaggio ideale al quale verrebbe fatto subito di pensare é la perdita “pistola sotto forma di serventese” menzionata nel cap. VI della *Vita nuova*; e d'altra parte proprio il “rintronico” con cui Lunardo del Guallacca da Pisa risponde per le rime alla canzone del suo concittadino Galletto *Credeam'essere lasso* (due testi di cui Contini rileva una certa vicinanza tecnica e metrica con il *Detto d'Amore*) é dal suo stesso autore definito “serventese” (v. 55).

Spero di avere l'opportunità di sviluppare, in un lavoro a parte, alcune modeste osservazioni attinenti principalmente al *Detto*; certo però che non si vede come si possa escludere, secondo un esplicito suggerimento di Francesco Mazzoni, la mediazione —diretta o indiretta— di Brunetto rispetto a Dante per quanto attiene alla conoscenza del *Roman de la Rose*. Purtroppo però si tratta solo di una supposizione, almeno per quanto si riferisce a una mediazione diretta: perché bisogna pur dire che, se siamo relativamente ben informati sull'attività pubblica di Brunetto nel periodo che va dal 1266 alla morte (1294), non si può affermare lo stesso per quanto si riferisce alla sua attività, non dirò letteraria e creativa, ma semplicemente intellettuale: se non ci fosse l'esplicito attestato di *Inferno XV* ad indicare in modo inequivocabile l'influenza culturale di Brunetto su Dante (su cui peraltro ci piacerebbe avere indicazioni più stringenti), si sarebbe nel buio quasi totale, non bastando certo i cenni generici del Villani sul magistero intellettuale e civile di Brunetto ad illuminarci sui modi concreti con cui esso si esplicò. Se poi consideriamo che come data generica della pubblicazione del *Roman de la Rose* di Jean de Meung si fissa grosso modo il 1280 (e che per il *Fiore* si dá per acquisito che l'autore lavora su un testo ridotto e abbreviato), i tempi tecnici si accorciano pericolosamente: calcolando anche che bisogna lasciare un certo margine per la lettura e soprattutto per l'assimilazione del testo. A differenza infatti del *Fiore* che bene o male segue —pur con la massima libertà— una linea di sviluppo narrativo, il *Detto* presuppone un rimescolamento tematico, quasi un'inserzione libera e perfino un po' anarchica —quasi su una falsariga da “favolello”— di temi e situazioni dedotte e scorporate dal *Roman de la Rose*, tanto dalla sezione di Guillaume de Lorris, quanto dalla parte iniziale della prosecuzione di Jean de Meung, almeno per quanto attiene al cammino di Ricchezza e all'argomento divieto di percorrerlo. Quello che comunque é sicuro, anche se può apparire un dato relativamente secondario, é che l'autore del *Detto* conosce il francese, é in grado di leggerlo e capirlo correntemente, e non ha aspettato certo di avere in mano il *Roman de la Rose* per impararlo. Non ci vuole un grande acume per concludere, con tutta verosimiglianza, che l'avrá imparato proprio leggendo, o meglio studiando, *Li livres dou Tresor*.

Tradizionalmente l'influsso di Brunetto su Dante é stato riconosciuto sul piano dell'epistolografia cancelleresca in latino, di cui Brunetto fu esponente di primo piano:

ma in fondo Dante poteva accedere alla trattatistica del genere, anche senza volersi riferire al soggiorno bolognese, di cui peraltro non é possibile concretare l'effettiva consistenza. A parte che le due indicazioni (avvio all'epistolografia latina e iniziazione alla lingua d'oïl) non si escludono, ma possono perfettamente integrarsi, non sembra davvero contestabile non diró una generica conoscenza, ma addirittura la frequentazione assidua del *Tresor* da parte del Dante apprendista nel campo culturale: con il che acquista piú spessore anche la raccomandazione finale di Brunetto nell'episodio dell'*Inferno*.

E' ovvio che il magistero di Brunetto si sia esplicato anche sul piano dei suggerimenti, magari solo impliciti, di lettura. Dante stesso afferma che un certo tempo dopo la morte di Beatrice affrontó l'esperienza degli studi filosofici, con la lettura del *De amicitia* di Cicerone e del *De consolatione philosophiae* di Boezio: due testi di cui é ben nota la consuetudine e l'utilizzazione da parte di Brunetto. Fra l'altro proprio a proposito di Boezio Dante afferma che il suo libro era "non conosciuto da molti" (*Conv.*, II, XII, 2): se non altro, aggiungiamo noi, per la concorrenza tematica che, sul piano piú direttamente privato ed emozionale, gli poteva fare un testo tanto diffuso ed importante come l'*Elegia* di Arrigo da Settimello. Intanto però la struttura di *prosimetrum* della *Vita nuova*, anche se forse non in modo assoluto, di fatto presuppone Boezio, seppur con un trattamento molto peculiare, e quasi ribaltato rispetto al modello boeziano, del rapporto fra prosa e versi; e se poi in Brunetto, per quanto attiene al *Tesoretto*, si postula, sulla base di ripetuti accenni testuali, un'intenzione poi non realizzata di inserire brani di prosa ad integrazione e sviluppo di quanto delineato sommariamente nella trattazione in versi, si potrà concludere che, in un certo senso, il *Convivio*, pur animato da un'ottica culturale e filosofica ben piú rigorosa ed ambiziosa, oltre che piú aggiornata, realizza proprio un progetto di questo tipo, che fra l'altro recupera un rapporto poesia-prosa piú aderente alla prassi di Boezio. Questo senza contare che la personificazione allegorica forte della "donna gentile" come filosofia, nel *Convivio* appunto, presuppone ugualmente Boezio, con il superamento radicale dell'affine personificazione della Natura in Brunetto e, prima di lui, nei poeti della cosiddetta scuola di Chartres.

Come si può vedere, siamo nel cuore stesso delle piú dense ed impegnate ricerche dantesche, almeno prima della *Commedia*: quando già la figura storica di Brunetto, il suo insegnamento diretto, i modelli culturali da lui espressi, sono irrimediabilmente superati e scartati, permane però come una lunga eco di un magistero autentico che va al di là dei fatti specifici, e le cui proposte possono, e al limite debbono, essere contraddette; nel percorrere la propria strada, e con la piena coscienza (che deflagrerá poi nella *Commedia*) dell'originalità e del rischio che questo comporta, se da un lato il vecchio maestro risulta l'emblema stesso di qualcosa a cui é necessario contrapporsi, se non altro per affermare la propria personalità e per creare una sintesi nuova, é anche vero che non si estingue il debito di fondo contratto con chi, pur con tutti i suoi limiti, ha indicato una via, ha suggerito certe letture, ha prospettato una linea rispetto alla quale non si può se non andar avanti. Brunetto, legato a determinazioni biografiche ed ambientali rispetto a cui Dante se vedrá costretto a marcare sempre piú le distanze, vincolato a una dimensione "municipale" la cui angustia culturale e politica si faceva sempre piú chiara agli occhi dell'antico discepolo, non può assurgere a mito e nemmeno a

maestro assoluto: il suo ruolo rispetto a Dante non é stato certo quello del Virgilio dantesco per lo Stazio dantesco. Ma a questa constatazione di un limite intrinseco si accompagna il sottinteso riconoscimento, probabilmente in crescendo, di una iniziazione avvenuta, di una mediazione che non si cancella. "M'isegnavate come l'uom s'eterna": anche se presto i contenuti di questo "insegnamento sono apparsi limitati, e probabilmente perfino antitetici rispetto al grande fine, é comunque rimasta una traccia umana, una scia che forse proprio la distanza e la differenza permettono di valutare in una luce piú equanime.

Ecco quindi che nel *De vulgari eloquentia* (I.I, cap. XII, 1) troviamo che Dante, procedendo ad una sommaria e solo esemplificativa rassegna (uno per città) dei *famosi viri* che non sono assurti, nel loro dire poetico, alla dignità del volgare curiale ("*quorum dicta, si rimari vacaverit, non curialia sed municipalia tantum invenientur*"), apre il suo elenco con Guittone aretino e, stranamente, lo chiude proprio con Brunetto fiorentino. Stranamente, dico, perché poteva disporre di fiorentini certo piú caratterizzati dal punto di vista della pratica poetica: Chiaro Davanzati, mettiamo, o Monte Andrea. A parte quella specie di congiura del silenzio che Dante applica proprio nei confronti di Monte Andrea e di Chiaro (con il quale peraltro nella tradizione appaiono tracce di uno scambio di sonetti: anche se si tratta in due componimenti —con le relative risposte di Chiaro— di dubbia attribuzione e sicuramente, se danteschi —e non magari del Maianese— appartenenti a una fase molto precoce della sua attività), la presenza di Brunetto é significativa di un momento di esplicito, anche se circostanziato, ripudio: applicato proprio nel campo della poesia in volgare che é quello in cui Brunetto (secondo una brillante formulazione di Contini) "allori meno verdi miete". E' probabile però che sussista una ambivalenza nel giudizio dantesco, apparentemente tanto drastico: se non altro perché Brunetto fiorentino é collocato nella schiera dei *famosi viri*, in compagnia di Guittone aretino e di Bonagiunta lucchese (ma anche é vero, di Gallo pisano; per non parlare di Mino Mocato senese), e quindi in esplicita contrapposizione alla *plebea intentio*, della quale é detto che *dementat*; ed é forse possibile collegare, pur nella distanza cronologica che li separa, e nella loro diversa focalizzazione, questo accenno a quello che conclude il cap. XXV della *Vita nuova*, corresponsabilizzando il Cavalcanti nella condanna dei poeti sprovveduti e faciloni: "E questo mio primo amico ed io ne sapemo bene di quelli che cosí rimano stoltamente". L'anonimato della non menzione é riservato proprio agli sprovveduti, agli incapaci (come poi, nella *Commedia*, agli ignavi); ai *famosi viri* la citazione nominale, se non attenua la condanna, concede almeno qualcosa come l'onore delle armi. Si può quindi formulare l'ipotesi che la menzione di Brunetto (e in un contesto in cui Dante aveva solo l'imbarazzo della scelta fra possibili candidati) valga proprio indirettamente come un certo riconoscimento di meriti; cosí come non sarebbe forse azzardato supporre che la sua ascrizione ai *famosi viri* si debba ad una valutazione della sua intera personalità (come é possibile, dato l'inciso: "*si rimari vacaverit*"). D'altra parte gli scritti danteschi, e il *De vulgari eloquentia* in particolare, hanno uno spiccato carattere di automodelli, come si direbbe nella terminologia oggi in voga; Mandelstam ne parlava, piú o meno, come di bollettini dal fronte della guerra culturale.

Sta di fatto che questa del *De vulgari eloquentia* é l'unica menzione sicura di Brunetto nelle opere di Dante, prima del canto XV dell'*Inferno*, che gli é interamente

dedicato; dico l'unica sicura perché attualmente, riesumando un'ipotesi vecchia di più d'un secolo, c'è chi legge nel son. *Messer Brunetto, questa pulzelletta* il testo di accompagnamento di un componimento poetico (la "pulzelletta", appunto) dedicato a, o comunque sottoposto al giudizio di, Brunetto Latini (ma il destinatario del sonetto è esplicitamente indicato come Betto Brunelleschi). Un secolo fa la "pulzelletta" era ravvisata nel *Fiore*; oggi la si preferisce identificare nel *Detto d'Amore*: il che è come dire che, se non è zuppa, è pan bagnato. A mio modesto parere, tanto l'antica congettura quanto la moderna sono irricevibili, e per più di una buona ragione. Ribadiamo quindi, prudenzialmente, che quella del *De vulgari eloquentia* è l'unica menzione di Brunetto in Dante prima della *Commedia*.

E proprio nella *Commedia* l'ambivalenza raggiunge il suo culmine: Brunetto è sì condannato (e con una condanna ben più radicale e assoluta di quella, di carattere linguistico-stilistico, del *De vulgari eloquentia*), ma fra tutti i personaggi dell'*Inferno*, fiorentini o meno, antichi o moderni, non ce n'è uno di fronte a cui Dante esprima un rapporto tanto profondamente umano, fatto di gratitudine e di rimpianto, in un clima morale che in un certo senso è già quello del Purgatorio. "E quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo / convien che ne la mia lingua si scerna": si è consumato quel processo di riabilitazione pur solamente umana, e tragicamente limitata, che è però la dimensione appropriata a Brunetto e la chiave della sua tardiva e infruttuosa, ma non perciò meno salda, resipiscenza (quella che lo porterà, come dicevamo, a sfrecciare verso la sua masnada, veloce come un vincitore, ma di una corsa purtroppo sterile ed illusoria).

E' legittimo però chiedersi, per concludere, se l'attenzione che dedica a Brunetto chi si occupa di letteratura italiana in chiave storica debba essere per forza mediata dal riferimento a Dante. Intanto a Brunetto e alla sua modesta, ma solida e dignitosa, fisionomia intellettuale, si deve un'iniziativa decisiva almeno in tre direzioni:

1) l'impulso, con il *Tesoretto*, ma anche con il *Favolello*, dei modi poetici non lirici in area toscana (e su questo basterà rinviare a quanto si è già detto);

2) un contributo di enorme importanza nel campo dell'enciclopedismo tardo-medioevale, con *Li livres dou Tresor*, che è la prima enciclopedia in volgare in senso proprio. In generale (e anche da parte di un maestro come Paget Toynbee) si ironizzava sulla relativa faciloneria di Brunetto, sul suo trattamento delle fonti, sulla sua mancanza di originalità, sulla sua cultura di seconda mano. Oggi invece possiamo valutare tanto l'organizzazione sistematica della materia quanto la vastità delle fonti utilizzate. A parte che non era nelle intenzioni dell'autore altro che non fosse comporre un'opera di tipo compilativo e divulgativo (e non entrare in quest'ottica significa precludersi il senso stesso dell'operazione di Brunetto), e quindi di fruizione pratica più che di incisiva originalità teoretica, circa 70 manoscritti, oltre ad un numero elevato di traduzioni in varie lingue (anche in latino), stanno a significare una fortuna ed un riconoscimento di utilità che non sono certo da sottovalutare. Rileveremo inoltre un carattere di militanza e una visione della cultura e della storia ben aperta alle sollecitazioni del presente: basti pensare che dopo il ritorno a Firenze Brunetto inserisce nella trattazione storica del libro I alcuni capitoli su Federico II e Manfredi che testimoniano di una volontà di aggiornamento e di una sintonizzazione fra esigenze erudite e stimoli di attualità che non appaiono certo banali. Comunque il problema del testo del *Tresor*, nonostan-

te l'edizione del Carmody (che apparve nel 1948, ma che era già pronta nel '39, dovendosi il ritardo della pubblicazione alle circostanze belliche) non si può certo considerare chiuso, se non altro per quello che attiene ad una parte delle cosiddette interpolazioni. Oggi, sulla base di precise indicazioni di Cesare Segre, si sottrae a Bono Giamboni il volgarizzamento del *Tresor*, però si può supporre che esso sia stato in qualche modo avallato, e forse controllato, da Brunetto stesso. E' stranissimo, dunque, che alcune interpolazioni si siano infiltrate nel volgarizzamento. Non sarà più prudente pensare —almeno in linea teorica— ad una revisione, o ad una integrazione, da parte dell'autore stesso? Io confesso di non avere né capacità né attitudini in questo campo: ma intuitivamente direi che sarebbe il caso di riesaminare l'intera questione, a proposito della quale l'edizione del Carmody risulta senz'altro insufficiente.

3) la pratica del volgarizzamento da Cicerone. Nella *Rettorica* Brunetto volgarizzò i primi 17 capitoli del *De inventione* di Cicerone, con un ampio commento (con la questione aggiuntiva della cronologia relativa fra la *Rettorica* e il I.III del *Tresor*). Successivamente alla *Rettorica* avremmo il volgarizzamento di almeno tre orazioni ciceroniane (*Pro Ligario*, *Pro Marcello*, *Pro rege Deiotaro*). Il ciceronianesimo di Brunetto, che non è comunque un episodio isolato del nostro Duecento (basti pensare a Guidotto da Bologna), è comunque un fatto di grande rilievo culturale. In ogni caso, questa sezione dell'attività di Brunetto, con l'omologazione implicita fra retorica e politica, si colloca al centro dei suoi interessi civili, ribadendo una visione forse strumentale, ma certo impegnata, e non gratuita, della cultura, che può degnamente collocarsi alle origini di quella linea fiorentina dell'umanesimo civile che tanto peso avrà nei secoli successivi. Questo sull'onda lunga; ma sull'onda breve Brunetto si pone a capostipite della grande famiglia di volgarizzatori fiorentini che, nella sua fase iniziale, comprende Bono Giamboni e Zuccherò Bencivenni.

Scendendo a problemi solo in apparenza più minuti, se non la cronologia interna, la successione delle opere di Brunetto lascia molto campo alla discussione e alla congettura. Immagino che la posizione relativa della canz. *S'eo son distretto innamoramente* nell'ambito del Vat. Lat. 3793 possa valere come indizio di una prova relativamente giovanile, e pertanto forse anteriore al periodo francese. Ma è qui che convergono tutti i problemi: in sostanza è passato in giudicato che praticamente tutta l'attività letteraria di Brunetto (*Tresor*, *Tesoretto* e *Rettorica*) sia concentrata nel periodo francese; e in fondo anche il *Favolello*, dedicato a Rustico Filippi, presuppone esplicitamente una lontananza facilmente identificabile. A rigore, stando a questo schema, nei quasi trent'anni che vanno dal ritorno a Firenze alla morte, Brunetto non avrebbe scritto in proprio (a parte l'attività pubblica) che i capitoli di aggiornamento storico del I.I del *Tresor*. Mi chiedo se una radiografia di questo tipo dell'attività letteraria di Brunetto sia verosimile. D'accordo che gli *otia* francesi avranno concesso molto più agio alla scrittura che le fitte incombenze pubbliche e civili del secondo periodo fiorentino; però risulta inspiegabile, da una parte, un *full time* tanto frenetico in Francia e poi una quasi assoluta vacanza: un silenzio, se non di tipo manzoniano, almeno verghiano o vittoriniano. Intanto ripetiamo che proprio il nesso fra attività culturale e attività civile (la cultura al servizio del comune) caratterizza la fisionomia di Brunetto, per cui la scrittura, più che un *otium* disimpegnato ed evasivo, appare un'integrazione e uno stimolo fecondo rispetto alle responsabilità pubbliche. Certo, l'ultimo Brunetto

avrà avuto a disposizione poco, o magari anche pochissimo, tempo per i suoi scartafacci; aggiungo che li avrà considerati molto meno importanti degli onori e delle cariche e delle mansioni a cui era chiamato insistentemente. Ma un rigetto assoluto non è credibile: anche perché mal si concilierebbe con quel magistero, pur informale, che Dante testimonia (e allora si potrà trovare un altro motivo per riaprire la questione delle interpolazioni del *Tresor*: magari solo per stabilire, ma in modo netto, che sono proprio interpolazioni e non integrazioni d'autore). In più: si è visto come si può ragionevolmente postulare la mediazione di Brunetto nella conoscenza e nella diffusione del *Roman de la Rose* a Firenze. Ma questo presuppone un Brunetto con il tempo e la voglia di restare aggiornato culturalmente e letterariamente, e oltre tutto disposto a mantenere i necessari contatti con gli ambienti intellettuali francesi: ed è un dato che possiamo perfettamente accettare, perché rientra nella fisionomia di Brunetto; quello che invece non vi rientra è il silenzio letterario prolungato e insistente. Ora, trascurando il rapporto fra la *Rettorica* e il l.III del *Tresor*, il rapporto (e la cronologia relativa) fra *Tresor* e *Tesoretto* acquistano un'importanza rilevante. Rispetto alla cronologia relativa, si è fatta attenzione ai vv. 1350-6 del *Tesoretto*: "...ma chi 'l vorrà trovare / cerchi nel gran Tesoro / ch'io fatt'ho per coloro / c'hanno il cuore più alto: / la farò grande salto / per dirle più distese / ne la lingua francese". La lezione *fatt'ho* del v. 1352 contrasta con *farò* di altri manoscritti; d'altra parte nel v. 1354 è unanimemente attestato *farò*: con giusta cautela si propende a pensare, per *Tresor* e *Tesoretto*, a "uno svolgimento contemporaneo, magari per intermittenza, d'un medesimo assunto" (Contini).

Questo potrà certamente valere per la prima ideazione del *Tesoretto*, che ha comunque, per le sue stesse caratteristiche, un'andatura meno sistematica e più frammentaria rispetto all'enciclopedia in francese. Rimane però una questione: si può escludere a priori che il *Tesoretto* non sia stato ripreso e portato avanti, magari anche a lunghi intervalli, in un periodo successivo? E' necessario postularne una stesura compatta, o comunque unitaria, dal principio alla fine, anzi all'interruzione? La desultorietà "narrativa" del *Tesoretto*, la relativa schematicità dei trapassi, la rigidità del trattamento complessivo del racconto, nascono solo da un limite "poetico" di Brunetto, impegnato in un territorio letterario che non è quello in cui più a suo agio si muove, o possono essere anche, almeno in parte, frutto di un lavoro non omogeneo, ripreso forse in tempi diversi, e magari anche a intervalli consistenti? Un indizio, forse labile, potrebbe orientarci a rispondere in una certa direzione.

Stabiliamo intanto che nella struttura, per così dire, ideologica, o tematica, del *Tesoretto*, a parte la concisione argomentativa e la diluizione indotta dalla trama narrativa, per esile che questa sia, si nota una tendenza progressiva a svincolarsi, o almeno ad emanciparsi, dal riferimento e dalla corrispondenza con il *Tresor*. Nella parte iniziale, in senso lato, la vicinanza tematica è stringente: Natura si incarica di due lunghe affabulazioni, in cui trovano posto l'autodefinizione di Natura stessa, i modi di generazione, una sintesi della creazione e del peccato originale, la vicenda di Lucifero, la condizione umana, la partizione dell'anima umana, le facoltà razionali, i sensi, i quattro umori e i quattro elementi. A parte le dimensioni e la differenza di trattamento, l'argomentazione si sviluppa con coincidenze notevolissime, che possono essere verificate. Nella trattazione successiva delle virtù, si può già ravvisare una

certa divaricazione: le quattro virtù cardinali (quelle che nel *Tresor* sono considerate come le quattro parti dell'unica "virtù morale") sono presentate sommariamente, mentre un ampio spazio è concesso nell'ordine a Larghezza, Cortesia, Leanza (o Lealtade) e Prodezza, che in altrettanti discorsi si prodigano in ammaestramenti diretti, su un piano di norme anche pratiche di comportamento in varie circostanze; è addirittura esplicito (nei già citati vv. 1350-6) un rapporto integrativo, e comunque una differenziazione, rispetto al *Tresor*. Andrà fra l'altro rilevato che, pur nell'impostazione fantasiosa, e anzi didascalica, l'onomastica di queste quattro virtù pratiche sembra rinviare a Guillaume de Lorris: tanto più che nel pellegrinaggio ad esse Brunetto è accompagnato da un "bel cavaleiro" che è il destinatario esplicito dei loro discorsi, restando relegato Brunetto a un ruolo di ascoltatore. Dopo un interludio sul Dio d'Amore (in cui, volendo, si possono ancora ravvisare richiami a Guillaume) troviamo la già citata *Penetenza*: il cui relativo stacco dal contesto è marcato da una esplicita sottotitolazione. Ora, a parte una specifica allusione ai frati di Montpellier (evidentemente indotta dalla coerenza con la trama) e ad un'effettiva confessione (che però non viene riportata in forma, per così dire, di monologo), si tratta di una deplorazione della labilità delle cose umane, e di una specie di sollecitazione all'amico cui è dedicata l'operetta perché si sottoponga ad un esame di coscienza: in sostanza però costituisce il pretesto per un trattatello di morale pratica sui sette peccati capitali (superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola e lussuria). Ora, nel *Tresor* (I.II, cap. CXXXI) un sommario capitoletto passa in rassegna i sette *criminaus pechiés*: nell'ordine *superbe, envie, ire, luxure, covoitise, mescreance et avarice*. Non sono in grado (né mi è di aiuto il Carmody) di precisare la fonte del catalogo dei peccati nel *Tresor*; è indicativo però che nel *Tesoretto* il catalogo corrisponda in pieno a quello dell'ortodossia cattolica. Faccio notare, fra l'altro, che, appena prima della *Penetenza*, e poi nel suo contesto, si ha una esplicita ritrattazione di opinioni eterodosse, o comunque non allineate con il magistero della Chiesa: nei vv. 2407-14 Brunetto dichiara di sottoporre ogni eventuale deviazione dall'ortodossia, sia in "questo...libretto" che in ogni altro suo "detto" ad una "correzione" da parte di preti e frati "per far l'opera piana / con la fede cristiana": e non ha certo l'aria di una tirata ironica. Questo fa ritornare ancora una volta sul problema delle interpolazioni incorporate nel volgarizzamento dello Pseudo Bono Giamboni, a proposito delle quali dall'introduzione del Carmody si evince che "l'interpolateur" (che prima era stato definito, senza esitazioni, "un moine") "a commenté les déclarations que lui semblaient en contradiction avec les meilleures doctrines, il les a corrigées dans un esprit d'exégèse"; e più avanti: "Bref, ce scribe, inspiré en grande partie par son zèle religieux, essaie de corriger et de compléter la pensée de son modèle". Sembra possibile, anzi probabile, che la ritrattazione del *Tesoretto* e il lavoro (interpolativo o rettificatorio?) sul *Tresor* abbiano un origine comune; ma è anche verosimile che l'espedito paranarrativo di introdurre la trattazione sui peccati capitali attraverso il richiamo alla confessione (a parte il contesto di ortodossia in Brunetto, e forse anche per evidenziare una distanza in questo senso) derivi da uno dei più scintillanti e geniali momenti di Jean de Meung: la lunga pseudo-confessione — con relativa assoluzione e penitenza — di Natura al suo "prete" Genius (vv. 16699-19375 dell'edizione Lecoy).

E' caratteristico, mi pare, di Brunetto questo dedurre, in via puramente esterna e tematica, elementi della tradizione a lui vicina per adattarli e ridurli al suo livello medio: in questo senso il motivo della confessione dovrebbe escludere l'eventuale riferimento ad Alano di Lilla. Ora, si é supposto che il testo del *Roman de la Rose* che circolava a Firenze intorno al 1285 (per dirla in termini approssimativi) fosse un testo ridotto e abbreviato, senza che se ne possa stabilire esattamente la consistenza: questo —oltre al diverso, anzi opposto, tono dei due contesti— rende di per sé aleatoria la ricerca di corrispondenze testuali con la *Penetenza*. Si potrà solo sottolineare che, nel contesto in cui Natura deprecia la degenerazione dell'uomo, una lunga serie di aggettivi ne descrive i peccati: da "Orgueilleus est, murtries et lierres" (v. 19195 ed. Lecoy) a "et pareceus et sodomites" (v. 19204); anche in Brunetto la menzione dei sodomiti chiude virtualmente il trattatello dei peccati capitali: ma il riscontro é labile. Rimane però il motivo della confessione come espediente introduttivo della trattazione (e forse anche l'elenco dei peccati: fittò, però, e asistemático, in Jean de Meung).

Se questo riferimento non é un'illusione ottica, dovrebbe venirne confermata la frequentazione della seconda *Rose* da parte di Brunetto (quella della prima é fuori discussione); ma ne deriverebbero anche indicazioni sulla collocazione almeno della parte finale del lavoro sul *Tesoretto* in un'epoca abbastanza precisa dell'attività di Brunetto: successiva cioè (anche se non di molto) alla conoscenza e alla lettura di Jean de Meung. In ogni caso, mi sembra evidente che esistono motivi sufficienti per riaprire il discorso sugli sviluppi effettivi e sullo svolgimento della carriera letteraria di Brunetto.

A proposito del quale, e per concludere: se sarà difficile ravvisare in lui quei caratteri di originalità e di spiccata individualità creativa che, a torto o a ragione, siamo abituati a considerare prerogative dei sommi, non appare lecito sottovalutarne l'artigianato letterario, e meno ancora l'iniziativa culturale, assolutamente decisiva nell'ambito di quella dilaniata ma affascinante *polis* di nuovo conio che, pur fra alti e bassi, si avviava ad essere il comune fiorentino. Brunetto insomma non é solo un sintomo, ma anche una causa di una situazione che nel giro di pochi anni, praticamente di una generazione, vede passare Firenze al centro dell'iniziativa culturale e poetica. Quando attraverso i sempre piú stretti ed innovativi rapporti con il prestigioso centro universitario bolognese, e la mediazione dei testi di un poeta come Guinizelli (scomparso, pare, precocemente, e soggettivamente, pur con la sua novità, abbastanza legato ancora, se non ad una tradizione in senso stretto, almeno a un certo ossequio guittoniano), si realizzerá, ad opera del secondo Guido, e sulla sua scia di Dante, l'innesto di una originale tematica filosofica e teoretica nel solco della poesia d'amore, determinando quello che é il fatto nuovo della nostra tradizione poetica volgare, e venendosi cosí a costituire una vera e propria avanguardia, destinata poi a diluirsi nel geniale e centrifugo manierismo di Cino pistoiese, e quindi a creare altre, ma altrettanto significative, premesse di sviluppi lirici, quando questo succederá, Firenze é tutt'altro che un deserto. Arrivata forse con un relativo ritardo sul palcoscenico del protagonismo letterario e poetico, oltre a una pleiade di minori che non si lasciano ben circoscrivere (Pallamidesse, Bondie Dietaiuti, Pietro Asino, Beboardi, ecc.), la grande svolta compresa fra Montaperti e il declino del progetto ghibellino ed imperiale (Benavento e poi Tagliacozzo) lancia Firenze verso un ruolo di

primo piano, attraverso un reticolato di figure forse non proprio di grandezza assoluta, ma comunque degne di un'attenzione privilegiata, e che si è concretata in studi, ricerche ed edizioni: da Rustico Filippi (amico di Brunetto che dalla lontananza francese gli indirizza il *Favolello*, e quasi esattamente equilibrato nella sua produzione fra i modi lirici cortesi e quelli comico-realistici, sui quali gli si riconosce un'iniziativa), a Dante da Maiano (che fu anche poeta in provenzale e reagì abbastanza rozza-mente, o forse solo scherzosamente, a quel sonetto dantesco che oggi è il primo sonetto della *Vita nuova*), a Chiaro Davanzati (la cui prolissa ed indefessa attività artigianale si sarà forse spinta abbastanza avanti negli anni), all'oscuro e iperguittoniano Monte Andrea, probabilmente la personalità più risentita e tesa dell'orizzonte poetico fiorentino predantesco. In questa costellazione di notai, di popolani, di mercanti, di non professionisti del fatto letterario, ciascuno caratterizzato da tratti propri, ma tutti tesi a perseguire, pur con i loro evidenti limiti, un ideale di cultura e di letteratura equisensibile alle esigenze civili e al tecnicismo poetico (portata quindi a trovare il suo spazio naturale fra le incandescenze del momento storico e politico e l'oltretempo astratto ed assoluto della poesia, o magari solo di un suo decoroso surrogato, quale la sperimentazione e la ricerca poetica: il bisogno comunque di poesia), con il fitto reticolato —ora documentato ora solo supponibile— di scambi, di travasi, di reciproci influssi e quasi di competizione (e il poco che ne sappiamo ci fa lamentare che non si possano stringere più da vicino certi nodi), in questo complesso e affascinante microcosmo culturale e poetico, l'anziano notaio guelfo, cosmopolita più per necessità e per vicende di vita che per motivata scelta, eppure inscindibilmente, quasi pateticamente, legato alla sua piccola patria, è figura di prima grandezza. Se noi oggi, quasi di necessità, lo associamo a un'orbita che tanto lo sovrasta, e che è quella che gravita su Dante e intorno a Dante, ciò non significa che una più equanime *pietas* storica non debba ricollocarlo nel ruolo, più sobrio e più limitato, ma comunque degno, che fu il suo. Viaggiando a intermittenze in quell'immaginaria galleria, o castello d'Atlante, in cui ci paiono muoversi, fantasmi quasi familiari ma insieme inafferrabili, le ombre dei nostri scrittori antichi e meno antichi, chi in luce certa, chi in più o meno spessa penombra, quando ci imatteremo nel vecchio "mastro" che occhieggia anche dalle pagine e nelle formule del *Tresor* ("*Ke vous iroie disant?*"), noi non ripeteremo l'accorato stupore di Dante al trovarlo sotto la pioggia di fuoco: "Siete voi qui, ser Brunetto?".

LA COMPIUTA DONZELLA: IL MITO STORIOGRAFICO E LA POESIA

ANNA GIORDANO GRAMEGNA

Universidad de Valencia

In terra di Galizia —che oggi ci ospita— fiorì una poesia femminile ricca di brillanti risultati artistici. Ma di femminile c'era soltanto la finzione d'una voce: le *Cantigas de amigo* sono infatti scritte da uomini che fingono un io lirico di donna che canta il suo amore per l'amato.

Narcisismo, potremmo dire; ma in fondo non è che una variazione di quel narcisismo che permea tutta la lirica medievale cortese che ipostatizza sempre un amante unico nel suo desiderio, nella sua "quête", nella sua rassegnazione a perseguire costantemente un amore sapendo di non poterlo attingere.

Da questa mitografia o mitopoeia nasce anche il canto che investe i ruoli e finge una donna che celebra la grandezza dell'amato lontano. E non è un fenomeno limitato alla lirica galaico-portoghese. Oggi si tende a credere che anche le non molte trovatrici provenzali sono una finzione di poeti del tutto simile a quella delle *Cantigas de amigo*.

Anche in Italia il fenomeno non è sconosciuto, sebbene la cose si presentino in modo alquanto diverso. Infatti, mentre le *Cantigas de amigo* sono state immediatamente ricostruite nella loro genesi maschile dai primi storici di quella lirica, la poesia italiana è passata attraverso faticose polemiche, i cui risultati son solo parzialmente certi.

Tanto per intenderci: le poetesse italiane del Duecento erano, per i critici romantici, tre: Nina di Dante, Gaia da Camino e la Compiuta Donzella; oggi, nell'autorevole antologia del Contini, di queste tre poetesse sopravvive soltanto l'ultima e la sua identità è dubbia. Gaia da Camino è stata la prima poetessa ad apparire all'orizzonte letterario italiano ed è stata anche la prima a tramontare. La sua identità storica è certa: ad essa allude Dante nel 16° canto del *Purgatorio* come alla figlia di Gherardo. E fu Giovanni da Serravalle, il commentatore quattrocentesco della *Commedia* a dirci che Gaia fu anche poetessa. Il Barbieri — che conosceva il commento manoscritto del Serravalle (verrà pubblicato solo alla fine dell' '800) non esitò ad accettare nella sua *Origine della poesia rimata* la notizia del Serravalle; e a sua volta il Tiraboschi

—editore dell'opera del Barbieri— consacrò alla poetessa veneta una lunga nota della sua *Storia della letteratura italiana*, nota in cui dava senz'altro a Gaia il titolo di "prima poetessa" della letteratura italiana. C'era però un problema: di Gaia non si conserva alcun testo né alcuna testimonianza contemporanea della sua attività poetica (i versi di Dante, come si sa, a proposito di Gaia, sono ambigui), e non fu difficile al Borgognoni —in un saggio di cui ci occuperemo presto— disfare questa leggenda; e Pio Rajna, alla fine del secolo scorso contribuirà definitivamente a chiuderla (1).

Nina di Dante ha una data di nascita precisa: 1527 con l'apparizione della cosiddetta *Giuntina delle rime antiche*. Qui figura un sonetto di corrispondenza con Dante da Maiano. Come fiorì questa leggenda di una poetessa è troppo lungo da esporre in questa sede. Basta dire che nel '600 si decise che era siciliana, e che fosse una gran poetessa, superiore in bellezza e virtù a tutte le sue contemporanee. Della sua grandezza sarebbe arrivata notizia a Dante da Maiano che se ne sarebbe innamorato d'udita. Si aprì così uno scambio di sonetti amorosi; e su questo nucleo fiorì una vasta leggenda con molte varianti: basta pensare che in Sicilia, a Palermo, esiste un monumento a Nina di Dante, o Nina Siciliana, e una guida turistica può ancora raccontarvi che Nina intercedette il perdono per Pier delle Vigne, ma quando arrivò in carcere a dargli la notizia, lo trovò già morto da pochi minuti. La sua autenticità storica e poetica è ricevuta dal De Sanctis e da altri storici della letteratura, fino a quando il Borgognoni pronunciò una sentenza capitale contro la bella Nina di Dante (2).

E veniamo alla Compiuta Donzella la cui nascita è meno affascinante, ma la cui sopravvivenza è ancora attuale. Di lei ci rimangono tre sonetti nel ms. Vaticano Latino 3793. Il primo a segnalarli e a sottolineare la qualità poetica, fu Francesco Saverio Quadrio nel '700, e i suoi sonetti furono pubblicati verso la metà dell' '800; precisamente: due dal Massi (3) nel 1840 e uno dal Trucchi nel 1846 (4); De Sanctis e altri storici la ricordano. Ma nel 1891 Adolfo Borgognoni scrisse un celebre articolo intitolato: "Rimatrici italiane dei primi tre secoli" (5) in cui proclamava, come già aveva fatto per Nina nel 1878, una condanna a morte anche per la Compiuta Donzella. Intanto il nome gli sembra insolito: se non è un *senhal* (e in questo caso sarebbe un uomo e non lei stessa a chiamarsi così) si deve pensare ad una donna di tali pregi da aver meritato questo titolo, ma se fosse questo il caso, bisognerebbe supporre che questa signora avrebbe lasciato traccia di sé fra i contemporanei; ma non ve n'è alcuna. Per il critico, La Compiuta Donzella non esistette mai; i due sonetti religiosi

(1) Per la bibliografia su questa figura si rimanda alla voce "Gaia da Camino" nell'*Enciclopedia Dantesca*.

(2) Per la bibliografia relativa si veda L'articolo "Nina Siciliana" nell'*Enciclopedia biografica e bibliografia italiana*, serie VI: *Poetesse e scrittrici*, vol. II a cura di Maria Bandini, Roma, E.B.B.I., 1942, pp. 77-79. Devo, inoltre, rimandare a un articolo di Paolo Cherchi, "The trouble Existence of Three Women Poets", in corso di stampa, che l'autore ha gentilmente voluto mettermi a disposizione.

(3) Massi, F., *Saggio di rime illustri inedite del secolo XIII* scelte da un codice antico della Biblioteca Vaticana, Roma, Tip. delle Belle Arti, 1840, p. 9.

(4) Trucchi, F., *Poesie italiane inedite di dugento autori*, Prato, Raineri Guasti, 1846, p. 53.

(5) E' un articolo raccolto in *Studi di Letteratura storica*, Bologna, Romagnoli, 1891, pp. 161-202.

che le si attribuiscono, sono troppo autobiografici per essere autentici; ed essi si spiegano solo se si pensa che li scrisse un uomo usando una voce di donna. Il sonetto d'amore non è altro che un campione del tema della "malmaritata". La spietata condanna del Borgognoni fece impugnare la lancia in difesa ad un paladino come Liborio Azzolina che nel 1902 scrisse una lunga memoria (6) sostenendo l'esistenza della Compiuta Donzella, ricostruendo con eccessiva cura, che portava a forzate letture di testi, i suoi rapporti con Chiaro Davanzati e con Maestro Torrigiano di Firenze, apportando la testimonianza di Francesco da Barberino (*Reggimenti e costumi di donna*) che dice quanto l'arte della poesia abbellisca la donna e sostenendo, infine, che la Compiuta Donzella ebbe due fasi nella vita: una da amante, che trova espressione in un sonetto amoroso, e un'altra religiosa che è documentata dai due sonetti su menzionati. La difesa dell'Azzolina —così ferrata ed appassionata— ebbe successo, almeno nel senso che la Compiuta Donzella fu restituita alla vita. Così nell'opera *Il Duecento* vallardiano del Bertoni —che è una sorta di somma di tutto quel che si accettava nel 1910, scrive alcuni paragrafi elogiativi sulla poesia della Compiuta Donzella (7). Ma ecco che nel 1928 la Compiuta Donzella viene trasformata in figura allegorica ad opera di Luigi Valli, autore del tanto discusso libro *Il Linguaggio segreto di Dante e dei fedeli d'amore*, (Roma, Biblioteca di Filosofia e di Scienza).

In questo libro il Valli sostiene che dal sec. XII al 1400 esisteva una setta politico-religiosa, le cui mire erano di promuovere riforme religiose; fra i suoi seguaci c'erano Dante, Petrarca e Boccaccio, i quali, come tutti gli altri acolitati, si servivano d'una lingua in chiave per attaccare la corruzione della Chiesa. Uno di questi acolitati è Francesco da Barberino di cui, Francesco Egidi, filologo barberiniano, esamina i *Documenti d'amore*. In questo libro l'Egidi studia una serie di quadri che son disposti su due fasce e son formate in tutto da 14 riquadri aventi tutti una didascalia in versi. Questi quadri son disposti nell'ordine seguente: 1) un religioso; 2) una religiosa; 3) una fanciulla; 4) una donzella compiuta; 5) una maritata; 6) una vedova; 7) e 8) moglie e marito; 9) un cavaliere meritato; 10) un uomo comune; 11) un dolzel che non cura; 12) un fanciullo; 13) un morto; 14) una morta. Nella lunga analisi che l'Egidi fa di queste figure "la compiuta donzella" viene ad essere la setta stessa e tutto quello che dice del padre si deve intendere come detto dal Papa.

Francesco Egidi che aveva ripreso le tesi del Valli e le aveva sviluppate una decina d'anni più tardi (8) analizzò i due sonetti che, per chiarezza d'esposizione, riportiamo qui seguendo il testo di Contini:

A la stagion che 'l mondo foglia e fiora
acresce gioia a tut(ti) fin'amanti:
vanno insieme a li giardini allora
che gli auscelletti fanno dolzi canti;

(6) "La Compiuta Donzella di Firenze" in *Antologia Siciliana* IX (1902): 3-42.

(7) Bertoni, G., *Il Duecento*, Milano, Vallardi, 1910, p. 105.

(8) "La Compiuta Donzella e i Fedeli d'amore" in *Rivista letteraria* X (1938): 45-59.

la franca gente tutta s'inamora,
e di servir ciascun trag(g)es'inanti
ed ogni damigella in gioia dimora;
e me, n'abondan mar(r)imenti e pianti.

Ca lo mio padre m'ha messa 'n er(r)ore,
e tenemi sovente in forte doglia;
donar mi vole a mia forza signore,
ed io di ciò non ho disio né voglia,
e 'n gran tormento vivo a tutte l'ore;
però non mi ralegra fior né foglia.

II

Lasciar vor(r)ria lo mondo e Dio servire
e dipartirmi d'ogne vanitate,
però che veg(g)io crescere e salire
mat(t)ezza e villania e falsitate,
ed ancor senno e cortesia morire
e lo fin pregio e tutta la bontate:
ond'io marito non vor(r)ria né sire,
né stare al mondo, per mia voluntate.

Membrandomi c'ogn'om di mal s'adorna,
di ciaschedun son forte disdegnosa,
e verso Dio la mia persona torna.

Lo padre mio mi fa stare pensosa,
ca di servire a Cristo mi distorna:
non saccio a cui mi vol dar per isposa.

Secondo l'interpretazione allegorica del Valli, il padre di cui la ragazza si lamenta, è il Papa; le foglie e i frutti della primavera sono la santa sapienza; l'Egidi prosegue: i giardini sono il luogo dove si riuniscono i settari che sono rappresentati dagli uccelli; la gioia significa la gioia di vedere prosperare la setta; i lamenti significano l'ipocrisia imposta ai fedeli d'amore, e così via per molte pagine.

Il senso generale e morale di questi sonetti è il seguente: la setta vuol lasciare il mondo, ma il Papa si oppone e vuol maritarla ad uno sconosciuto anziché a Cristo.

L'illazione di tale lettura è ovvia, ma non è facile distruggerla perché come succede in simili casi non è il critico che deve provare d'aver ragione, ma sono i suoi lettori a dover provare che è lui ad aver torto. L'antidoto più efficace in casi del genere è il buon senso. E di buon senso fece mostra F. Mazzoni (9) quando ribattè non la tesi principale dell'Egidi (come si fa a non dire che c'era una setta, se la sua esistenza è provata propria dal silenzio?) ma avviando il discorso sul piano filologico. Il Mazzoni trova strano il nome "compiuta donzella"; esso equivarrebbe ad uno stranissimo "la Beatrice donzella" o simili di cui non ci hanno attestazioni. E' probabile, opina il Mazzoni che la Compiuta Donzella fosse un personaggio proverbiale che si oppone

(9) "I fedeli d'amore e la Compiuta Donzella" in *Almae luces, malae cruces*, Bologna, Zanichelli, 1941, pp. 149-156.

alla volontà del padre. Di autobiografico non si sarebbe niente e i sonetti che abbiamo letto non sarebbero che canti sul tema della malmaritata.

Il Mazzoni diceva questo alla fine degli anni trenta. Oggi, dopo qualche insignificante contributo, come quello di Alberto Chiari che fa una lettura impressionistica dei versi della Compiuta Donzella (10), sembra legittimo pensare col Contini che la Compiuta Donzella sia invero un nome fittizio ma non necessariamente celante l'identità d'un uomo. Fino a quando qualche nuovo dato non verrà a provare il contrario possiamo tranquillamente accettare l'esistenza di questa poetessa italiana delle origini.

Vediamo ora i sonetti per notare che questa poetessa assimilò bene la lezione poetica dei suoi contemporanei, con componimenti non memorabili, ma certo rispettabili e che hanno una voce femminile. Il primo sonetto l'abbiamo già letto: è quello il cui *incipit* suona "A la stagion che 'l mondo foglia e fiora".

Intanto bisogna dire che è un sonetto di fattezze artistiche notevoli. Si apre con una "strophe printanière" o con un "Natureingang" che è un *tòpos* della lirica cortese ad indicare sintonia o asintonia fra la natura e lo stato d'animo del poeta, o, meglio, del personaggio che dice "io". Ciò che è notevole, tuttavia, è che un simile attacco non sia normale nel sonetto, mentre lo è nella canzone. Altro fatto notevole e credo unico, è che in questo *tòpos* della natura felice si inserisce anche una società d'amanti anch'essa felice. Non è un fatto gratuito, in quanto anticipa il problema sociale della donzella promessa sposa del padre senza il proprio consenso sentimentale. Questa divisione fra la protagonista della poesia e il mondo esterno viene espressa nella stessa divisione del sonetto in cui le quartine (eccetto l'ultimo verso della seconda) rappresentano un mondo ideale e vagheggiato, mentre le terzine — alle quali è affidato qualche spunto narrativo — esprimono il dolore della fanciulla. Si noterà che a sostenere questa divisione, il primo verso termina con la dittologia "foglia e fiora" (che son voci verbali) e l'ultimo si chiude con "fior né foglia", questa volta sostantivi. Si crea così un chiasmo che è iconicamente segno della costruzione speculare del sonetto. Ma non è una specularità perfetta: non solo perché il chiasmo combina verbi e sostantivi, ma anche perché i primi son di segno positivo e i secondi di segno negativo "non mi ralegra fior né foglia". E questa specularità leggermente sfocata spiega perché a finale della fronte del sonetto, cioè il verso ottavo, si introduce la voce della protagonista in prima persona a creare un contrasto fra il proprio mondo e quello degli altri e ad offuscare improvvisamente quel mondo d'incanto creato dalla descrizione primaverile e dei cortesi amanti. Questo gioco speculare/contrastivo si rileva anche a livelli minori, offerti dalle rime. La prima quartina termina con "canti" e la seconda termina in "pianti" e nelle terzine "doglia" rima con "voglia", "errore" con "signore". Alla compattezza semantica del sonetto contribuiscono molti altri fattori, dalle allitterazioni, ("damigella in gioia") al lessico eletto ("marrimenti") e le simmetrie.

Le simmetrie, sotto la forma della dittologia sono ancora più rilevanti nel secondo sonetto, "Lasciar vorria lo mondo e Dio servire". Già dal primo verso si stabilisce una singolarità: la Compiuta Donzella vuole "lasciare" e "servire", i due verbi che rispettivamente aprono e chiudono il verso. Questa bipolarità struttura i due nuclei

(10) "La Compiuta Donzella" in *Indagini e letture*, Firenze, Le Monnier, 1954, pp. 1-7.

tematici che si alternano nel sonetto: il mondo con la sua falsa nozione di bene e il mondo celeste.

A tale contrapposizione ci riportano le rime della quartina: servire/salire contro vanitate/falsitate; morire/sire contro bontate/voluntate. Si noti che il “servire” dovrebbe essere semanticamente unito a “sire”; ma “sire” è un signore terreno —un marito— che la Compiuta Donzella non vuol servire. Nelle terzine l’opposizione più forte si dà con la rima “torna/distorna” che è insieme rima ricca e derivativa con connotazione contraddittoria. All’interno di questa polarità le dittologie si intensificano, specialmente nelle quartine: “crescere e salire”; “villania e falsitate”; “senno e cortesia”; “fin pregio e tutta la bontate”; “marito né sire”.

Il terzo sonetto è “Ornato di gran pregio e di valenza” —sonetto di risposta all’anonimo autore di “Gentil donzella”—.

L’*incipit* di questo sonetto lascerebbe immaginare una costruzione simile a quella dei sonetti precedenti; ma in realtà rimane l’unico caso di dittologia a meno che non si consideri tale “sono e vogliolo ubidire” dell’ultimo verso.

Nel complesso la Compiuta Donzella è una poetessa non indegna di questo nome. Sa ordire una trama tematica e ricamarvi su con scaltrezza retorica. Lei è davvero la prima poetessa italiana.

RENTABILIDAD DEL APOSTROFE EN LA POESÍA DE GIACOMINO PUGLIESE

ISABEL GONZALEZ

Universidad de Santiago de Compostela

Giacomino Pugliese es uno de los poetas más importantes de la escuela poética siciliana del Duecento (1). Por el número de composiciones ocupa el cuarto lugar de la escuela, después de Giacomo da Lentini, que tiene 32, Rinaldo d'Aquino, 11, y Maestro Francesco, 8. Pero, por la variedad de apóstrofes que usa, y en general, por el colorido, la fuerza y el vigor de sus poesías, es el poeta de mayor vitalidad de la escuela siciliana del s. XIII.

El corpus de su producción poética lo forman 7 composiciones, lo que significa un 2,08% del total de la escuela siciliana. Todas sus composiciones son de amor —cosa muy normal en la poesía siciliana—, 6 de ellas van dirigidas directamente a la dama y 1 va dirigida a la propia composición. Digamos también que una de las composiciones de amor que el poeta dirige a su amada es dialogada (la enamorada responde al poeta).

El apóstrofe, “figura retórica por la cual nos dirigimos directamente y con un énfasis especial a una persona o cosa personificada, presente o ausente” (2), es uno de los recursos poéticos que suelen utilizar los poetas en sus composiciones. En la poesía siciliana los poetas usan bastante el apóstrofe, pero no hay ningún poeta de esta escuela que emplee tantos apóstrofes y tan variados como Giacomino Pugliese. En sus 7 composiciones usa un total de 65 apóstrofes, de los cuales 34 son diferentes. La rentabilidad del apóstrofe en nuestro autor es, pues, bien manifiesta.

La importancia del apóstrofe, que a primera vista podría resultar pequeña, es, por el contrario, muy grande. El apóstrofe da a la poesía una carga enfática especial que influye directamente en el ánimo del lector; suele indicar además el tono y el

(1) Aunque pertenece a la corte de Federico II y por lo tanto a la llamada Magna Curia siciliana, es un poeta continental. Realmente sabemos muy poco de él; parece que no perteneció al círculo de dignatarios ilustres del rey, ni tampoco a la primera generación de poetas que surgieron al lado de Federico II, pero su importancia como poeta fue muy grande, y una prueba palpable de ello son sus composiciones, mucho más ágiles, desenvueltas y vivas que las del propio Notaro.

(2) V. González, Isabel, *Estudio del apóstrofe en la escuela poética siciliana (parangón con la lírica gallego-portuguesa medieval)*, Santiago de Compostela, 1988 (en prensa).

tema de la composición. Por ejemplo, en la composición *Morte perchè m'ai fatta sì gran guerra*, G. Pugliese nos dice ya desde el primer apóstrofe *morte* que la composición va a tratar sobre este tema, y por el apóstrofe que aparece en el quinto verso, *villana morte*, sabemos que el poeta piensa de la muerte que es algo cruel —en este caso concreto porque le arrebató a un ser querido—. Pero, además, el apóstrofe puede ser la señal que nos indique la pertenencia de la composición a un género o a otro. Gracias al apóstrofe podremos saber si una poesía es de amor o es de amigo, así como si el poeta se dirige directamente a su amada, o lo hace indirectamente; si se dirige a otros seres animados: los jóvenes, los amantes en general, Dios; o a seres inanimados: el amor o la propia composición.

Decíamos un poco más arriba que G. Pugliese ocupa el primer lugar, dentro de la escuela poética del Duecento, en la utilización del apóstrofe: es el poeta que usa un mayor número de apóstrofes diferentes, y para demostrarlo, vamos a analizar cada una de las composiciones que componen su corpus:

Morte perchè m'ai fatta sì gran guerra: Es una composición de amor dirigida directamente a la dama. El poeta apostrofa a su amada *madonna*: "*Madonna*, chi lo tene lo tuo viso / in sua balia?" (1,26) (3); *madonna mia*: "e lo tuo franco cor chi mi l'à priso / *madonna mia*?" (1,30); *donna*: "Se fosse al meo voler, *donna*, di voi, / dicesse a Dio sovrano, che tutto face, / che giorno e notte intessimo ambondui." (1,51) y *bella*: "La Sua vertute sia, *bella*, con tico / e la Sua pace." (1,59).

Hay dos apóstrofes dirigidos a la muerte: *morte* y *villana morte*. Giacomino ricrimina a la muerte el haberle arrebatado a su amada: "*Morte*, perchè m'ai fatta sì gran guerra, / che m'ai tolta *madonna*, ond'io mi doglio?" (1,1); "*Villana morte*, che non à pietanza, / disparti amore e toglì l'allegrezza / e dà cordoglio." (1,5), y uno a Dios: "*Oi Deo*, perchè m'ai posto in tale iranza?" (1,21). En el verso 56 hay un apóstrofe que el poeta recuerda que su dama le dirigía cuando estaba con él: "sovente m'appellava *dolze amico*."

En total, el número de apóstrofes utilizados en esta poesía es de ocho, cuatro van dirigidos a la dama, dos a la muerte, uno a Dios, y otro es de la dama al amante, de manera que un 50% son apóstrofes dirigidos directamente a la dama y el otro 50% son apóstrofes no dirigidos directamente a la amada.

Tuttor la dolze speranza: Es también una composición de amor dirigida directamente a la dama. El poeta apostrofa a su amada *donna* cinco veces: "*Tuttor la dolze speranza* / di voi, *donna*, mi conforta;" (2,2); "perderia lo gran pregio, / e'l dispregio vostro, *donna*,..." (2,16); "*Donna*, se me 'n vuoi intendre, / ver me non far sì gran faglia:" (2,28); "*Donna*, se 'nver me falzassi, / ben lo saccio tanto fino" (2,37); "*Donna*, merzè, non fare:" (2,44); *donna mia*: "lo dolce amor, che fui / infra no' dui, —non falli, *donna mia*." (2,36); *donna dolce e piacente*: "*Donna dolce e piacente*, / la vostra grana caunoscenza / non falli sì grevemente," (2,10); *oi bella dolzetta mia*: "*Oi bella dolzetta mia*, / non far sì gran fallimento / di creder la gente ria / de lor falso parla-

(3) Para la recogida de material hemos seguido a Bruno Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, Olschki, Firenze, 1962. Citaremos siempre en primer lugar el número de la composición, y luego, el número del verso en el que aparece el apóstrofe.

mento.” (2,19); *bella*: “—*bella*, per voi non sia:” (2,34); *dolze amore*: “Non pensai, *dolze amore*, / ca null’ore —dovessi da me partire.” (2,8).

En total el número de apóstrofes de esta poesía es de diez, todos ellos dirigidos directamente a la amada.

Donna per vostro amore: Como las anteriores, es también una composición de amor dirigida directamente a la dama. El poeta apostrofa a su amada *donna*: “*Donna*, per vostro amore / ora trovo / e rinovo / mi’ coragio,” (3,1); *fina donna*: “*fina donna*, a voi m’arendo” (3,79); *fin amore*: “Co lo dolze riso / conquiso —voi m’avete, *fin amore*,” (3,38); *aulente lena*: “Ben for di pena, / *aulente lena*, / poi che m’avete,” (3,25); *dolce ciera*: “Voi siete mia spera, / *dolce ciera*,” (3,59); *rosa fresca*: “*Rosa fresca*, —già non ti ‘ncresca s’io canto ed ispello,” (3,68); *fiore de l’orto*: “Ben sono morto / e male corto, / se me sconsorto, / *fiore de l’orto*,” (3,93); *fior de l’orto*: “mai voi siete, *fior de l’orto*, / per li mai parlieri a torto,” (3,66); *fontana di cortesia*: “*fontana di cortesia*, / per cui tutta gioi si ‘nvia,” (3,82); *o bionda, occhi giuconda*: “per voi, *o bionda*, / *occhi giuconda*,” (3,30-31); *blondetta piagente*: “con talento / lo stormento / vo sonando / e cantando, / *blondetta piagente*,” (3,57); *aulente rosa col fresco colore*: “voi siete la mia donna a tutt’ore, / *aulente rosa col fresco colore*,” (3, 41) y *chiarita in viso più c’argento*: “donami allegreze, / *chiarita in viso più c’argento*,” (3,89).

En total del número de apóstrofes de esta poesía es de trece, todos ellos dirigidos directamente a la dama.

Lontano amore manda sospiri: Es una composición de amor no dirigida directamente a la dama, sino a la composición. El poeta apostrofa a la propia composición *canzonetta*: “*Canzonetta*, va a quella che è dea” (4,29).

En esta poesía se utiliza un solo apóstrofe, que, como acabamos de ver, no va dirigido directamente a la dama.

Donna mi voi mi lamento: Es una composición de amor dirigida directamente a la dama pero dialogada, es decir, la dama responde al poeta por medio de apóstrofes. El poeta apostrofa a su amada *donna*: “*Donna*, di voi mi lamento,” (5,1), “*Donna*, non ti pesa fare / fallimento o villania?” (5,37); *madonna*: “*Madonna*, s’io pene porto, / a voi non scresce baldanza,” (5,19), “*Madonna*, non n’ò pietanza / di voi, chè troppo mi ‘ncanni,” (5,55), “*Madonna*, in vostra intendenza / niente mi posso fidare,” (5,72); *bella*: “*bella* di voi mi richiamo” (5,2) y *amore*: “truovolo in falsa cascione, / *amore*,” (5,9); “la sera che mi serraste in vostra dolze pregione, / *amore*,” (5,27); “e a me cresce vergogna, / *amore*” (5,46); “ond’io di voi son salvagio, / *amore*,” (5,63), “di nessun fallo passato, / *amore*,” (5,81).

La amada apostrofa al amante: *meo sir*: “*Meo sir*, se tu ti lamenti,” (5,10), “*Meo sir*, se tu ti compiangi,” (5,28), “*Meo sir*, se ti lamenti, ah me!” (5,64); *meo sire*: “*Meo sire*, a forza m’aviene / ch’io m’apiatti od asconda,” (5,46) y *amore*: “e morta m’à la partuta, / *amore*,” (5,36), “tu non n’ài nulla pietanza, / *amore*,” (5, 54), “lo dica per rimembranza, / *amore*,” (5,72).

En total el número de apóstrofes utilizados en esta poesía es de dieciocho, de ellos once van dirigidos directamente a la dama y los otros siete son de la dama a su amante.

Quando vegio rinverdire: Es, como casi todas las de Giacomino, una composición de amor dirigida directamente a la dama. El poeta apostrofa a su amada *donna*: “*Donna*, per vostra ‘noranza / sicurastemi la vita,” (6,32) y *madonna*: “al cor sento ond’io mi doglio, / *madonna*, per gelosia;” (6,21).

En esta poesía se utilizan dos apóstrofes que, como hemos visto, van dirigidos directamente a la dama.

Isplendiente: Es la última de las poesías de Giacomino Pugliese, y como casi todas las suyas, ésta también va dirigida directamente a la dama. El poeta apostrofa a su amada *bella*: “or ti rimembri, *bella*, la dia / che noi fermammo la dolze amanza.” (7,7), “*Bella*, or ti sia / a rimembranza / la dolze dia” (7,9), “Allor t’èi, *bella*, / in mia balia” (7,33), “di me, *bella*, vi sia rimembranza!” (7,54); *amor*: “Tu sai, *amor*, le pene ch’io trasse.” (7,55); *anima mia*: “basciando dicia: *Anima mia*,” (7,14); *donna mia*: “Or vi sia a mente, / (oi) *donna mia*,” (7,50); *donna valente*: “*Donna valente*, / la mia vita / per voi,...” (7,25); *rosa novella*: “*rosa novella*, / per me temìa.” (7,35); *fiore di rosa*: “Chi ne diparte, / *fiore di rosa*, / non abbia parte” (7,58); *più gente*: “per voi, *più gente*, / è ismarita:” (7,27) y *isplendiente, stella d’albore e piacente donna d’amore*: “*Isplendiente* / *stella d’albore* / *e piacente* / *donna d’amore*,” (7,1-4). En esta ocasión el poeta recuerda que su amada le decía cuando estaba a punto de partir: “Se vai, *meo sire*, e fai dimoranza, / ve’ ch’io m’arendo e faccio altra vita,” (7,45).

En total, el número de apóstrofes utilizados en esta poesía es de trece; de ellos, doce van dirigidos directamente a la dama, y uno es de ella a él.

Giacomino Pugliese utiliza un total de sesenta y cinco apóstrofes: cincuenta y dos van dirigidos directamente a la dama, o sea un 80%, y los trece restantes no van dirigidos directamente a la amada, es decir el 20%.

Volvamos al tema central de nuestro estudio: rentabilidad del apóstrofe en G. Pugliese. Proporcionalmente es el poeta que usa un mayor número de apóstrofes: sesenta y cinco apóstrofes distribuidos en un corpus de siete composiciones. Por el número de apóstrofes empleados solo le supera el poeta Giacomo da Lentini, pero hay que pensar que, como recordábamos hace un momento, el corpus del Notaro es de treinta y dos poesías, de forma que podemos afirmar rotundamente que el poeta más productivo, dentro de la escuela poética siciliana, es Giacomino Pugliese. Pero sigamos adelante. Nuestro poeta no sólo es el más productivo sino el más rentable ya que sus apóstrofes son muchos pero a la vez muy variados: once ejemplos de *donna* —siete en posición inicial y cinco en posición medial—, seis ejemplos de *madonna* —todos en posición inicial de verso—, siete ejemplos de *bella* —dos en posición inicial, cuatro en posición intermedia de verso y uno en posición final—, tres ejemplos de *madonna mia* —dos en posición final de verso y uno en posición inicial—, tres ejemplos de *dolze amore* —todos en posición inicial—, un ejemplo de *rosa fresca* y *fin donna* —en posición inicial de verso—, *amor* —en posición intermedia—, y *fin amor*, *fior de l’orto*, *più gente* y *anima mia* —todos ellos en posición final de verso—.

Ocupan un verso los siguientes apóstrofes de Giacomino Pugliese: *amore*, del que se registran cinco ejemplos, *donna mia*, *donna valente*, *donna dolce* y *piacente*, *fiore di rosa*, *fiore de l’orto*, *rosa novella*, *aulente rosa col fresco colore*, *aulente lena*,

bella dolzeta mia, blondetta piagente, dolce ciera, fontana di cortesia, y chiarita in viso più c'argento.

Hay un caso de un apóstrofe que ocupa dos versos de la composición: *o bionda occhi giuconda*. Incluso hay un ejemplo de un apóstrofe que ocupa los cuatro primeros versos de la poesía. *isplendente stella d'albore e piagente donna d'amore*.

Son igualmente variados los apóstrofes que la dama le dirige al amante: cuatro casos de *meo sir*, o la variante *meo sire*, siempre usados en posición inicial de verso, un ejemplo de *dolze amico*, en posición final de verso y cuatro ejemplos de *amore* que ocupa todo el verso. Hay también un apóstrofe que usa el poeta pero que recuerda que era ella la que lo apostrofaba *meo sire*, colocado en posición medial de verso.

Nuestro poeta no utiliza el mismo apóstrofe ni siquiera cuando se dirige a la muerte, a la que apostrofa *morte* y *villana morte*, ambos usados en posición inicial de verso. Cuando se dirige a la divinidad la llama *oi Deo*, también en inicial de verso y al dirigirse a la canción la apostrofa *canzonetta*.

Por lo que se refiere al lugar que ocupa el apóstrofe dentro del verso, ya hemos visto que puede aparecer en cualquier posición, aunque prefiere usar *donna...* y *madonna...* en posición inicial, mientras que emplea *...bella...* en posición intermedia de verso; cosa que no debe de extrañarnos ya que es común en los poetas sicilianos del Duecento.

Dentro de la composición, el apóstrofe puede aparecer en incipit: "*Donna di voi mi lamento,*" (5,1), en los primeros versos: "*villana morte, che non à pietanza,*" (1,5), "*or ti rimembri, bella, la dia*" (7,7), "*Non pensai, dolze amore,*" (2,8), o en los últimos versos: "*La Sua vertute sia, bella, con tico*" (1,59), "*Canzonetta, va a quella che è dea,*" (4,29), o puede, incluso, aparecer en el último verso la composición: "*Ben sono morto, / e male corto, / se me sconforto, / fiore de l'orto.*" (3,93) (4).

Decíamos un poco más arriba que G. Pugliese es un poeta muy rentable por lo que se refiere al uso del apóstrofe. En efecto, además de usar los apóstrofes que podríamos llamar comunes porque son los que usan casi todos los poetas de la escuela siciliana, en mayor o menor medida, como por ejemplo *donna*, *madonna*, o *bella*, emplea también los menos o poco corrientes, como pueden ser por ejemplo *dolce ciera* o *dolce amore*, pero además, y esto es lo realmente importante, nuestro poeta emplea bastantes apóstrofes que son acuñaciones particulares, y así nos encontramos con un *più gente* en el verso 27 de la composición nº 7, o un *anima mia*, en el verso 14 de la misma composición.

Dentro del grupo de apóstrofes formados por un sustantivo + un adjetivo, es

(4) Cosa que no sucede en la poesía gallego-portuguesa medieval, en la que el apóstrofe va siempre —las excepciones son mínimas— en incipit o en todo caso en los primeros versos de la composición, concretamente en los cinco primeros versos. La razón es la siguiente: la poesía siciliana es fundamentalmente amorosa, y por ello no es necesario que el apóstrofe aparezca pronto, ya que casi sabemos de ante mano que es el poeta el que va a dirigirse a su dama, mientras que en la poesía gallego-portuguesa, que tiene un número igual de composiciones de amigo que de amor, es necesario que desde el principio sepamos si aparece un *senhor*, en cuyo caso la poesía es de amor (es el poeta el que se dirige a su dama), o un *meu amigo*, en cuyo caso sabremos que se trata de una composición de amigo (es la dama la que apostrofa al amante). Esto, repetimos, no sucede en la poesía siciliana del s. XIII.

también Giacomino Pugliese el poeta más rentable de toda la escuela siciliana, ya que usa apóstrofes como *rosa fresca*, *rosa novella* o *anima mia*.

Muy en relación con los apóstrofes formados por un sustantivo + un adjetivo, tipo *rosa colorita*, están los formados por un sustantivo + *di* + sustantivo (*rosa colorita* equivaldría perfectamente a *rosa di colore*); pues bien, Giacomino Pugliese es también el poeta más productivo dentro de este grupo de apóstrofes; utiliza cuatro apóstrofes formados por sustantivo + *di* + sustantivo en una misma poesía, a saber: *fior de l'orto*, la variante *fiore de l'orto*, *fiore di rosa* y *fontana di cortesia*.

En toda la poesía siciliana del Duecento hay doce ejemplos de apóstrofes formados por una perífrasis más o menos larga. El poeta más rentable es una vez más G. Pugliese que emplea apóstrofes como *aulente rosa col fresco colore*, o *isplendente stella d'albore e piagente donna d'amore*, u otros que son más o menos locuciones comparativas como *chiarita in viso più c'argento*.

A parte del Contrasto de Cielo D'Alcamo, que ocupa un lugar muy particular dentro de la escuela siciliana, las composiciones en las que se encuentran un mayor número de apóstrofes —piénsese que lo normal es que en cada poesía aparezcan uno, dos, tres o cuatro apóstrofes— pertenecen a Giacomino. En la composición *Donna di voi mi lamento* Pugliese emplea nada menos que dieciocho apóstrofes; en *Donna per vostro amore* aparecen trece apóstrofes, lo mismo que en *Isplendente* en donde aparecen otros tantos, y todos, o casi todos, diferentes. Por citar algunos de ellos, y dejando a un lado los corrientes, *donna*, *amor* o *bella*, nuestro poeta utiliza *fina donna*, *rosa fresca*, *aulente lena*, *blondetta piagente*, *aulente rosa col fresco colore*, *rosa novella* o *fiore de rosa*.

Dentro de la escuela poética siciliana del Duecento, caracterizada por la abundancia, variedad, y en definitiva por la riqueza de apóstrofes, el poeta que se lleva la palma por su productividad es sin duda Giacomino Pugliese. Su rentabilidad está demostrada no sólo por el número de apóstrofes que utiliza en un corpus relativamente pequeño (sesenta y cinco apóstrofes en sus siete composiciones), sino también por la variedad de los mismos. Piénsese que el número total de apóstrofes de la poesía siciliana del Duecento es de 596 y Giacomino usa 65, es decir casi el 11% de toda la producción poética. Pero además de eso, de los 65 apóstrofes que usa, 34 son diferentes, más de la mitad —exactamente el 52,30%—. En los apóstrofes que nosotros hemos llamado “no intencionales”, como *donna*, *madonna* o *bella*, y que están ya prácticamente vaciados de significado afectivo, Giacomino Pugliese va más o menos a la par con el resto de sus colegas sicilianos, pero en cuanto al empleo de apóstrofes “intencionales”, es decir, en los verdaderamente importantes, porque éstos son los que realmente están llenos de contenido ya que en ellos el poeta pone todo su espíritu, como por ejemplo *fontana di cortesia*, *bionda*, *occhi giuconda*, *rosa novella*, *più gente* o *aulente rosa col fresco colore*, Giacomino Pugliese es el poeta más rentable de la poesía siciliana del Duecento.

CARACTERÍSTICAS LINGÜÍSTICAS DE LA POESÍA UMBRA DEL DUECENTO

VICENTE GONZALEZ MARTIN y PAULINO MATAS GIL

Universidad de Salamanca

Siguiendo con una línea de investigación que pretende, a través de estudios parciales, delimitar las características lingüísticas de diversos períodos de la historia de la lengua italiana, hemos querido contribuir al IV Congreso Nacional de Italianistas con una comunicación sobre el lenguaje de la poesía umbra del Duecento, que pretendemos sea un eslabón más de ese estudio amplio y totalizador de historia lingüística italiana, tan necesario y aún tan lejano.

La Umbria, geográfica y lingüísticamente es un territorio oscilante, ya que sus límites han sufrido grandes variaciones a lo largo de la historia y es difícil por ello establecer unas fronteras seguras e identificar claramente una koiné lingüística homogénea. Debe pensarse que la Umbria de la época de Augusto llegaba hasta el Adriático al norte de Ancona, pero se extendía por el sur sólo hasta la orilla derecha del Tíber, quedando fuera de ella Perugia (1). Con las invasiones bárbaras llegó su decadencia que perduró hasta que volvió a florecer la vida ciudadana después del año mil en centros como Assisi, Perugia, Terni, Spoleto, Gubbio, Foligno, Todi, Citta di Castelo, etc. En este nuevo ambiente aflorará, primero tímidamente, una lengua vulgar incipiente que se manifestará en la *Formula umbra di confessione* y en el *Volgarizzamento dell'arte notaria* de Rainerio da Perugia de principios de los siglos XI y XIII respectivamente. Probablemente, pues, a partir del siglo XI Umbria contaba ya con una lengua vulgar apta, al menos, para ser usada en los documentos jurídicos y muy pronto capaz de ser usada en la poesía.

Efectivamente, la Umbria no es sólo la región que aporta la primera poesía al conglomerado de pueblos y regiones que forman la Italia inmediatamente posterior al primer milenio con las sugestivas y premonitorias *Laudes Creaturarum* de San Francisco, sino que también pone de manifiesto una cultura original, con una línea precisa de poesía y de arte, que sirven de vehículo a una realidad espiritual y paisajística diferenciada de las demás regiones de la Italia del momento. Se encuentran en ella, con

(1) Vid. G. Devoto-G. Giacomelli, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Firenze, 1972, pp. 80 y ss.

mayor o menor fuerza, un fuerte sentido de los aspectos más concretos de la vida, una espiritualidad enemiga de toda evasión en el ascetismo puro, un sentido casi opresor de la fraternidad, de amor por la naturaleza y por sus criaturas, un firme desprecio del egoísmo, del "hombre-lobo", junto a un implacable celo por el valor de la persona, por la aportación individual del ser y del obrar en el mundo. Una línea que desde Benedetto da Norcia a Francesco d'Assisi, de Iacopone a Tommasuccio da Foligno, a Lorenzo Spirito Gualtieri, a Coppetta, a Sforza Oddi, a Turina, a Melosio, a Lalli, a Passerini, se confirma y reproduce en el siglo XX, desde Capitini a Penna y a Dozzini (2).

El material de esta línea de investigación es, pues, hipotéticamente amplísimo y podría abarcar a la producción poética umbra —conformada por características bastante estables y continuas— desde el Duecento hasta nuestros días. Pero nuestro Congreso se reduce al Duecento y a él circunscribimos por el momento nuestro análisis, no sólo por imposiciones de temática, sino porque será precisamente el siglo XIII la época en la que los diversos estándares italianos adquirirán autonomía mediante el cultivo literario, fraguando en la península Itálica un plurilingüismo literario poco común en la Romania. Y el estándar umbro será uno de los más prestigiados, a pesar de especializarse bajo forma poética y temática preferentemente religiosa.

El corpus documental referente al tema, a pesar de lo incipiente de esta literatura y de las dificultades de transmisión, es sorprendentemente abundante (3). El núcleo principal lo constituyen, aparte de los escritos de San Francisco y de Iacopone da Todi, los laudarios que han sido transmitidos en códices, en su mayor parte anónimos, que contienen las laudas líricas y las dramáticas y que en su forma más antigua pertenecen a Perugia y Assisi y a otras ciudades umbras o de regiones vecinas (Arezzo, Borgo San Sepolcro, Gubbio, Urbino, Fabriano, etc.) (4). A ellas pueden añadirse el llamado *Bestiario di Gubbio*, las *Rime siculo-umbre* del Códice Chigiano de la Biblioteca Vaticana (5), los *Proverbia pseudoiacoponici* (Museo de arte sacra en Aquila), los *Primi capitugli della Fraternità della verace croce*, y otras composiciones menores.

Pasaremos sin más dilaciones a señalar los rasgos lingüísticos comunes más destacados de esta koiné, que no sólo abarca la zona propiamente umbra sino que se extiende a zonas cercanas en composiciones de temática semejante.

La metodología empleada ha sido el análisis directo y sistemático de los documentos señalados anteriormente, incidiendo en aquellos planos que muestran características más definidas de la koiné umbra del Duecento.

En el plano grafemático hay que señalar como característica de conjunto que la grafía tiende a representar lo más fielmente posible el sonido que representa, sin ve-

(2) Vid. Pasquale Tuscano, *Umbria*, Brescia, 1988.

(3) Nos hemos centrado primordialmente, como es obvio, en textos de él pero también hemos manejado otros textos umbras de los primeros años del siglo XIV, ya que reflejan una lengua poco evolucionada respecto a la época anterior.

(4) Vid. S. Chimenz, *La poesia religiosa umbra del Duecento*, en *L'Umbria nella storia, nella letteratura, nell'arte*, Bologna, 1954; G. Galli, *I disciplinati dell'Umbria del 1260 e le loro laudi*, "Giornale Storico della Lett. Italiana", Supp. 9, pp. 1-160; Ignazio Baldelli, *La Lauda e i Disciplinati*, "La Rassegna della Letteratura Italiana", 1960, pp. 396-418.

(5) Vid. Ignazio Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, 1971, pp. 255-293.

leidades de latinismo, y las oscilaciones son frecuentes como es normal en un estadio lingüístico en que el copista se encuentra sin una norma clara y debe buscar el equilibrio entre no separarse demasiado de la tradición latina y, al mismo tiempo, representar fielmente los sonidos no existentes en latín. De ahí que las oscilaciones se produzcan mayormente en el campo de las velares y de las palatales.

La oclusiva velar sorda /K/ se representa con el grafema *C* delante de *a*, *o*, *u* y con *K* delante de *i*, *e*, aunque hay otras soluciones como *qu* + *e* /ke/ en la proverbial y *che* /ke/, *chi* /ki/, junto a otros menos frecuentes del tipo *cha*, *cho*, *chu*.

La conjunción *ka* aparece muchas veces con kappa, junto a *ca* e incluso *cha*.

No es extraño encontrar formas como *ke*, *k'* (para el relativo), *qual ke*, *kounqua*, etc.

Por otra parte, las formas *ociu*, *ginociu*, expresan seguramente una pronunciación velar de *c* + *i*.

La africada prepalatal sorda /č/ , aparte de la grafía hoy normal: *c* + *e*, *i*; *ci* + *o*, *a*, *u*, puede ser representada por *ç* + cualquier vocal en los *Proverbia* y sólo cuando sigue vocal velar en Iacopone. A veces la *ç* aparece como geminada en *saççu* "saccio".

Con la africada dentoalveolar sorda /š/ los copistas tienen diversas posibilidades. Unas veces encontramos *ti*, como restos de grafía latinizante; otras, *z*, *zz* o *ç* (*poço*, *moçare*, *belleça* que alternan con *pozzo*, *mozzare*, *bellezza*). Después de consonante líquida o nasal puede ser *S*: *encalsare*, *penitensa*.

La prepalatal fricativa sorda /š/ puede ser representada gráficamente por *sci*, *sc* (*mascone*, *stascone* en Iacopone) o por *ç* (*straçinare*).

Todavía en el campo de las palatales los grafemas *g*- e *i*- alternan para la prepalatal africada sonora /ž/: *giglio*, *gioie*, *ioie*, *iente*, *ietta*, *gemma*, *Iesu*, *iace*...

En ocasiones la grafía *-g-* puede aparecer como un sonido mudo en palabras como *altrugi* "altrui".

Las oscilaciones son múltiples en el caso de la /l/ (lateral palatal), encontrando *-lgl-*, *-l-*, *-ll-*, *-lg-*, *-li-*, *-gli-*; y de la /ɲ/ (nasal palatal), representada por *-gn-*: *regnase*; *ni*: *straniato*; *-ngn-*, *-n-*, *-nn-*. A veces se producen interferencias entre *-lgl-* y *-ngn-* como en *vergolgli* "vergongni", *guadanglare* "guadagnare".

La *S* doble recurre muy frecuentemente en Iacopone como *ZZ*: *pozzagravarse*.

Las grafías cultas no son demasiado frecuentes, aunque no faltan la *H*: *homo* alternando con *omini*; la *y* como variante gráfica de *i* e *j*, y esporádicamente en los diptongos y en las secuencias *cky*, *ly* e *yn*; la *X* en *xemplu*, *laxan*, *exaltare*. La conjunción copulativa suele escribirse muy frecuentemente como *et*.

La conservación de los grupos cultos *pt*, *ct*, *ps*, *ph*, *th*, se usan casi en la misma proporción de las formas asimiladas, aunque en palabras como *baptiçatu* lo normal es la permanencia del grupo.

Las consonantes geminadas suelen estar bien representadas gráficamente, si bien no es raro encontrar, incluso en el mismo texto *bataglia* / *battaglia*; *freddo* / *fredo*; *trarre* / *trare*. Sí es característica relevante una cierta tendencia a geminar las consonantes iniciales de palabras, generalmente cuando van precedidas de una partícula: *a vvui*, *sì mm'è*; *che mme*..., la *N* en formas como *nonn* (*non ne*), *enn*, *conn*, *benn*...

Esta situación en el campo de las geminadas corrobora la idea de que el lenguaje de la poesía umbra se sitúa mucho más cerca de las lenguas meridionales italianas

y que incluso recibe influjos de las culturas literarias que provienen de Sicilia y de Montecassino.

Plano fonético-fonológico

El fenómeno más destacado en el vocalismo tónico es, sin lugar a dudas, la metafonía —influye también sobre las vocales átonas—, fenómeno que se extendía en los momentos de pleno desarrollo por el Lazio centro-meridional, Marche, Abruzzo y Umbria meridional y que consiste básicamente en el influjo de *-ŭ*, *-ĩ* finales sobre las vocales precedentes. En la lengua de la poesía umbra del Duecento la metafonía se manifiesta en los siguientes hechos:

a) Diptongación de *ŏ* y *ě* en *uo*, *ie*. Esa es la solución que encontramos en los textos más antiguos, por ejemplo en los *Capitugli*: *luoco*, *puoy*, *contiene*, *vieta*. Probablemente, en una fase posterior, los diptongos se redujeron a *o* y *e*, que es la solución mayoritaria en los *Proverbia* y en Iacopone: *core*, *omo*, *voi* “vuoi”, *pote*, *po*, *vene*, *veni*, *preta* (esta última palabra alterna con *preita* en Iacopone). Quizá esta situación de no diptongación pueda achacarse al influjo de la lírica siciliana.

b) *ē* > *i*; *ō* > *u*: *timi*, *avisti*, *firita*, *sirai*, *succurri*, *volunteri*, *issi*, *quillo*, *accurre*, *secundo*. En los textos de principios del siglo XIV este fenómeno está menos extendido.

ē / *ō* permanecen ante *N* velar o /*ŋ*/: *ionta*, *adongna*, *astrengere*, *gramegna*. A veces encontramos la diptongación de *ē*: *teila*, *meise*.

Otros fenómenos vocálicos son los siguientes:

La *ī* intertónica pasa a *e* o permanece intacta: *utele*, *veretate* (alternando con *veritate*) *varietà*, *annema*, *indecare*. Análogamente la *o* > *u*: *periculosa*, *vui*, *fusse*, *suffrire*, *sufferenza*.

u > *o*: *stromento*, *notrica*, *vetoperare*.

o > *e*: *deveri*.

i > *o*: *onferno*.

e > *a*: *antrata*. Tanto en este caso como en *onferno* se produce una apertura vocálica en contacto con la nasal.

i > *e* o permanece: *in/en*, *meretasse*, *nascimento*, *scuritate*.

o > *u* o permanece intacta: *usasse*, *mustrare*, *amorusi*, *montato*.

a > *e*: en textos antiguos: *canteto* “cantato”, *sele* “sale”.

ē átona pasa a *e* en *ferito*, *meglior*, *descretion*, o a *i* en *rinduto*, *nisciuno*, *intrare*, *intesa*, y oscila en formas como *denari/dinari*, *de/di*, *presone/priscione*. Lo mismo sucede con *ō* átona: *moltitudine*, *iovare*, *Vulterra*, *romore/rumore*.

e, *i* átonas delante de labial se redondean en *o*: *dovessero* (alterna con *devessero*), *domandava*, *domane*.

En las vocales finales hay una tendencia frecuente a las terminaciones en *-u* del masculino en los textos más antiguos: *altissimu/altissimo*, *dignu* (*Cantico di Frate Sole*), *baptiçatu*, *spisu*, *filiu* (*Proverbia*)— fenómeno característico de la koiné de Ita-

lia central de la época y que se extiende por otras regiones. Menos frecuente es la pérdida de la -e: *cor*, *aver*, y de la -o: *avem* (Iacopone).

Se producen además frecuentes aféresis del tipo 'nnonne; la 've; *xemplu*; 'magine; *mm'à* 'vuto; *ké* 'n'faria; algunas metátesis: *preta*; *drento*; alternancia en los hiatos: *eo*, *meo* /*io*, *mio*, *lione*/ *leone*, *Leonardo*/Lionardo. La conservación de vocales en hiato en palabras como *creatione*, *beato* se debe al influjo del latín, tan vivo en toda la tradición de las laudas.

El diptongo *au* monoptonga en *o*, alternando en la conservación con los latinismos: *aurefece*, *laudate*, *thesaurieri*, *auru*.

La solución más frecuente del sufijo -arius es -aro, aunque no faltan ejemplos con -aio.

Las características del consontismo, que señalaremos a continuación, insertan el lenguaje de la poesía umbra del Duecento entre los dialectos de la Romania oriental. Así es casi sistemática la conservación de las oclusivas sordas intervocálicas: *locu*, *foco*, *veretate*, *suffocati*, *latrone*, *contrate*, también cuando son seguidas de *R*: *consecrato*. Este hecho confirma la idea expuesta anteriormente de que los influjos llegan en esta época a Umbria del centro y sur de Italia. De todas maneras también la sonorización está documentada, aunque no con la extensión y frecuencia que se produce en la Umbria actual, en palabras como *litigava*, *spada*, *podesse*.

Es regular la asimilación de *nd* en *nn* y de *mn* en *nn*, explicada por los defensores del sustrato como de origen osco-umbro (6).

Los ejemplos son abundantísimos: *onne*, *rompenno*, *sormontanno*, *abunne*, *difenno*, *entennemento*, *occultanno*, *monno*, etc.

En analogía con este fenómeno suele producirse también las asimilaciones del tipo meridional *mb* > *mm*: *delommato* (Iacopone) (7) y -*ld*- > -*ll*- o la disimilación -*ll*- > -*ld*-: *cristaldino* (Iacopone).

Característica destacada es también la conservación de los nexos con -*l*: *cl*, *pl*, *fl*, *gl*, *bl* (menos frecuente), tanto en posición inicial como intervocálica, como corresponde a una lengua aún vecina al latín. Son frecuentes, pues, las formas *placere*, *claritate*, *plu*, *flore*, *gloria*, *semblanti*, *splacente*, *xemplu*, *clareççe*.

El nexo con jod latino *ti* tiene una triple evolución: primero, la dentalalveolar africada sorda /*tʃ*/: *comenza*, *pozza*; segundo, la apicoalveolar fricativa sorda /*s*/: *rasone*, *stasone*; y tercero, la prepalatal fricativa sorda /*ʃ*/: *rascione*, *reformascioni*, *prescione*, *stascinni*, *maledèççone*.

Los nexos -*dj*- y -*bj*- evolucionan -aio: *raio*, *possaraio*, *aia* (< *abbia*); mientras que -*sj*- evoluciona a /*s*/: *casone*, *presone*, *sione*, *provisioni*, o a /*ʃ*/: *cascione*, *prescione*, *basciare*, *arroscise*, *nisciuno*.

La *j* inicial se conserva pronunciada *j* en muchísimos ejemplos: *Iacopone*, *iustitia*, *iorni*, *iorno*. La doble *jj* se conserva en la forma latinizante *adiuto*, *adiutare*.

(6) El límite norte del fenómeno en Umbria se sitúa en Panicale Marsciano, Nocera Umbra y en los textos del Duecento y Trecento es posible documentarlo en casi todos los laudarios, en textos de Orvieto, Todi, Viterbo, Spello, Gubbio y esporádicamente en Perugia y Siena.

(7) A veces encontramos ultracorrecciones —lo cual nos indica la difusión y popularización del fenómeno— como, por ejemplo, *fiamba* (< *fiamma*).

Es bastante frecuente la alternancia *b/v*: *bocca/vocca*, *movedo/morbedo*, incluso la labiodental *-v-* es representada en ocasiones en Iacopone como *bb*: *lebbe* “leve”.

La salida del grupo *s* + consonante suele ser con la vocal *e*: *esforzo*.

Otros fenómenos documentados son el reforzamiento de *l* en *r*: *corpo* por *colpo*, la metátesis, la asimilación y disimilación consonántica, etc.

Plano morfológico

El plano morfológico de la poesía umbra del Duecento en general se caracteriza, de forma similar al fonético-fonológico, por las continuas oscilaciones en las formas, aunque algunos paradigmas están ya prácticamente consolidados y sólo contemplan pequeñas variantes.

En el sustantivo es frecuente el uso de formas plenas del tipo *brevetate*, *veretate*, *viltate*, utilizadas en alternancia con las contractas muchas veces según requerimientos de la rima, como, por otra parte, es también normal en los escritores toscanos.

Igualmente, se conservan una serie de sustantivos procedentes del nominativo latino como *pate*, *mate*, *vente*, *maestà*, *arbo*, *nepo*, e incluso existe algún resto aislado del vocativo: *o avare* (Iacopone). A veces podemos encontrar diferencias entre los sustantivos provenientes de *-us* y de *-um*: *piettu* “pectus”, *fero* “ferrum”.

Los femeninos en *-e* suelen formar sus correspondientes plurales, en muchas ocasiones, en *-e*, tanto en sustantivos como en adjetivos y participios: *chiave*, *parte*, *arme*, *virgine*.

Una cierta indeterminación se aprecia en la formación de los plurales de los nombres terminados en *-co*, *-go*, *-ca*, *-ga*, normal también en otras zonas y períodos.

Oscilaciones mucho mayores se aprecian en el paradigma del artículo, hasta el punto de que es casi imposible establecer, al menos en el masculino, unas formas estables, ni siquiera en un mismo texto.

En el masculino singular recurre con bastante frecuencia la alternancia entre *lu* y *lo*, aunque no puede apreciarse claramente una distinción según procedan del masculino o del neutro latino, como se produjo probablemente en un estadio más primitivo. De todas maneras, en Iacopone, por ejemplo, *lu* recurre con más frecuencia cuando sigue un sustantivo masculino, aunque también documentamos *lu quanto*.

Lo aparece en su forma plena delante de consonante y casi siempre después de la conjunción *et* y de *r*: *et lo podestà*, *arso lo vescovato*, e incluso a veces delante de vocal.

Junto a *lu* y *lo* documentamos también *el*, *il*, *l* y *l'*, si bien estas dos últimas formas son sólo variantes fonéticas.

El artículo *il* no aparece nunca, por ejemplo, en las *Rime siculo-umbre* del Duecento.

En el masculino plural también hay frecuentes oscilaciones, aunque la forma predominante es *li*, tanto cuando sigue consonante como vocal o consonante líquida. Es posible documentar también *l* + sustantivo plural: *l'omini*, *l'avvuri*.

El fenómeno está casi totalmente fijado, usándose las formas *la*, *l'*, para el singular y *le* para el plural. Lo mismo sucede con el artículo indeterminado, para el

que recurren en el singular masculino *un/uno*: *uno tradimento*, y *una* para el femenino.

Por lo que se refiere a las preposiciones articuladas, lo más frecuente es que no se produzca la contracción de la preposición y el artículo, aunque no es extraño encontrar algunos casos como *nel palazzo*, *del morire* (Iacopone), o *del vespero*, *al suo*, *dal crudele* (*Capitugli*). En cambio, en los *Proverbia* y en las *Rime siculo-umbre* es sistemática la no articulación.

Mucho más esporádicas y muy de finales del Duecento son las preposiciones articuladas del tipo *dei*, *deglie*, *aglie*.

Las formas del adjetivo posesivo manifiestan una serie de alternancias, en su mayoría de origen fonético, muy vistosas. En el singular masculino encontramos documentadas *meo/mio*, *tuo/to/teo/tio*, *suo/so/seo/sio*; en el femenino: *mia/mea*, *tua/o*, *sua/so*. En el plural masculino: *mei*, *toi/to/tui*, *soi/so*, y en el femenino: *mie/mee*, *to/tue*, *so/sue* (raramente). De ellas se deduce una cierta tendencia a usar como forma invariable de segunda persona *to* y *so* de tercera.

El pronombre personal sujeto de primera persona suele ser *eo* que alterna con *e'* y muy esporádicamente *ego*. En la tercera persona documentamos *ello*, *el*, *elli* para el masculino y *ella* para el femenino. No es raro *isso/issi*. En el plural encontramos *nui*, *vui* y *elle* para el femenino plural, forma sustituida a menudo por *questa/queste*, *esta/este*.

Las formas más frecuentes del pronombre en función de complemento son *lo* complemento directo y algunas veces en lugar de *a loro* (8); *la* para el femenino y para el plural *li* y *le*.

Las formas de primera y segunda persona, tanto en función de complemento directo como indirecto, suelen ser *me*, *te*.

Para el acusativo y dativo plural están documentadas las formas *li*, *i*, *à lui*, *a lei* (más raramente) y para la segunda persona *vo/ve*.

Como caso particular, en Iacopone, documentamos *gni* por *gli* (quizá sea sólo una variante gráfica).

Otras formas pronominales que recurren con cierta frecuencia son *ce/ci*, *teco*, *per ço*, *llui*.

El pronombre relativo es predominantemente *che*, aunque hay muchos ejemplos de *ka*. Por otra parte, es frecuente el uso de *qual*, *quale*, *quali* como sujetos sin artículos.

En los indefinidos alternan formas del tipo *ciascheduno/a*, *ciascuno*, *ciasceuna/cascheduna*, *ciascheuno/a*; y en los numerales *dui/doi/doiè/duè*, *cinque/cinqui*, *nove/novi*, *mille/milli*.

Es frecuente la forma interrogativa *que*.

El paradigma verbal, por su extensión, es quizás, el que más oscilaciones contempla, aunque la tendencia predominante es la de consolidar determinadas formas a través de un proceso de estandarización consciente, a nuestro entender.

En el presente de indicativo son frecuentísimas las formas en *aio/eio*, en oca-

(8) No es raro encontrar la variante gráfica 'l.

siones alternando con formas más evolucionadas: *aio/ho, staio/sto, vaio* “vado”, *vaia* “vada”, *veio, creio, cheiu, caio*. No es extraño encontrar formas como *averà* en Iacopone.

La terminación usual de la primera persona del presente indicativo es *-emo*, aunque debido al influjo toscano es fácil encontrar desinencias en *-iamo*. Las desinencias de la tercera persona plural son las propias del área umbra en *-onno, -enno* o, junto con la procedente del área toscana *-anno* o a otras más esporádicas como las formas iacopónicas: *muta, enganna, sbernace* “vi cantano”, *nasconnce* “vi nascondono”, *ò, fò, stò/òn/one/onno, fòn/fonno, stòn/stonno* e incluso *au* u *o* (tercera persona presente del verbo *avere*) (9).

En el presente de subjuntivo el paradigma está ya consolidado, a no ser la variante fonética *aia* por *abbia* en Iacopone.

En el imperfecto de indicativo es frecuente la desinencia en *-ia*: *avia*, en la primera y tercera persona del singular de los verbos de la segunda y tercera conjugación, y en los casos que lleva enclítico el pronombre personal puede reducirse a *-i*.

Están ampliamente documentadas las desinencias *-aro, -ero, -iro* del perfecto.

Son predominantes los futuros en *-aggio/aio* en los laudarios y los condicionales en *-ria*, propios de la antigua poesía italiana siciliana y de la Italia central (10).

En el imperfecto de subjuntivo solamente es posible notar una cierta tendencia a la terminación indiferenciada en *-e* de las tres personas del singular: *s'eo en fame moresse* (Iacopone), *tu l'ò vollese trovare* (Iacopone). Asimismo, encontramos la misma desinencia *-esse* tanto para los verbos en *-ire* como para los en *-ere*, poniendo de manifiesto una vez más este fenómeno —que se extiende desde Umbria meridional hasta la Campania— la estrecha relación del umbro antiguo con los dialectos del sur. Más relación con la Toscana tiene, en cambio, la formación de imperfectos de subjuntivo con el tema de perfectos: *iacquesse, sappesemo, plaquesse*.

Otras características del paradigma verbal de la poesía umbra del Duecento son los latinismos del tipo *face*; las formas epítéticas en *-ene*: *avene, stane, tene*; el cambio de conjugación en verbos como *perdire* “perdere”; uso de la forma *saccio, sacci* en lugar de *sao, so, sai*, etc.

No son muchas las diferencias que pueden destacarse respecto al área toscana en las preposiciones, adverbios y conjunciones. En las primeras señalaremos el uso casi sistemático aún de *de*; las oscilaciones de *per/pir/pr'/pro*, ampliamente documentadas en todos los textos umbros desde la *Confessione umbra*; la alternancia de *en/n'*. Es posible también encontrar la preposición *ta* con valor de dativo: *godere menaro Cristo ta pilato*, en los textos más antiguos.

De los adverbios sólo indicaremos las repeticiones de *ne* con valor pleonástico y de *en tanto* en lugar de “tanto”, y en las conjunciones la documentación de *como* y de *oi* (con valor de disyuntiva).

Por lo que se refiere a la sintaxis se aprecia en general un cierto primitivismo gra-

(9) C. Merlo, *Gli italiani “amano, dicono” e gli odierni dialetti umbro-romaneschi*, “S.T.R.”, 1909, pp. 69-83.

(10) Vid. A. Schiaffini, *L'imperfetto e condizionale in -ia*, “L'Italia Dialettale”, V, 1929, pp. 1-31.

matal, que se refleja esencialmente en impresionismo, en predominio de la construcción medieval, en las proposiciones sin nexos, en el uso de ablativos absolutos, de incisos, en la falta de jerarquización de las estructuras. Aparte de ello, es posible también señalar algunos fenómenos particulares como el empleo del dativo ético: *me te vo a domì, molto me te simiglia*; el uso del gerundio por el infinitivo: *gran bene me faria / recontando mia noia* (*Rime...*, v. 17-18), también en Iacopone (11).

También podemos documentar el uso del infinitivo con valor de imperativo; el recurso a un auxiliar ligado a un sustantivo abstracto para expresar una idea verbal; el uso de un sufijo por otro: *frenesio, repotio, sanguie* (Iacopone).

Umbria es una zona de cruce de diversas corrientes lingüísticas y esta es la situación que en el léxico se manifiesta a través de una tensión entre el calco latino y el positivismo del vulgar, que en las composiciones mejor cuidadas alcanza logros de gran belleza e inmediatez. El escritor umbro del Duecento usa el dialecto pero tiende, aunque sea a veces inconscientemente, a una especie de compromiso entre el umbro-toscano o umbro-latín sin desdeñar por ello aportaciones léxicas del sur —especialmente del Lazio—, consiguiendo con ello depurar su lenguaje y construir una especie de koiné ilustre que generará, como ya hemos señalado, una tradición poética importante con amplias resonancias en diversas zonas de Italia.

Como conclusión general podríamos señalar que en el corpus documental que hemos estudiado se refleja una doble tradición lingüística. Por una parte, hay en él muchos elementos propiamente umbros, algunos de los cuales se difundieron incluso por zonas diversas fuera de la región; por otra, encontramos muchas aportaciones procedentes de las zonas limítrofes, sobre todo del Lazio, e incluso en los textos más tardíos de las zonas más meridionales de Italia.

A esos fermentos dialectales hay que añadir el gran fondo latino omnipresente en la tradición poética umbra, no sólo por la fuerte pervivencia del latín en la zona, sino también por la temática prevalentemente religiosa del corpus documental existente en el Duecento.

Por último, no podemos desdeñar los datos de los copistas, procedentes de diversas regiones, que nos han transmitido los textos, pues ellos no se dedicaron sólo a transcribir sino que aportaron elementos lingüísticos propios, muchos de los cuales se fijaron en la lengua umbra de la época.

(11) Vid. M. Corti, *Studi sulla sintassi della lingua poetica avanti lo Stilnovo*, en "Atti dell'Acc. Toscana di Scienze e Lett. La Colombaria", XVIII, 1953, pp. 82-83, y F. Brambilla Agno, *Il verbo nell'italiano antico*, Milano-Napoli, 1964, p. 398.



PERSONAJES BÍBLICOS EN LA POESÍA ITALIANA NO RELIGIOSA DEL S. XIII

JESUS-GRACILIANO GONZALEZ MIGUEL

Universidad de Salamanca

Presentación

En un estudio sobre la Biblia en la literatura italiana del siglo XIII, son muchos los temas, los aspectos, los enfoques y los problemas que deben ser tratados. En esta comunicación queremos presentar únicamente un aspecto de la presencia de la Biblia en la poesía italiana del S. XIII: Concretamente el uso de nombres de personajes bíblicos, para ilustrar el pensamiento o adornar la expresión, por parte de los poetas, que no se dedicaron expresamente a escribir poesía religiosa, sino poesía amorosa o, si acaso, didáctica. La poesía religiosa tiene unos presupuestos y una temática que la acercan a los presupuestos y los temas bíblicos, por lo que su estudio merece un tratamiento especial y distinto. Por esa misma razón vamos a excluir de esta comunicación los nombres de Cristo y María, porque por su importancia y su carácter exigen un enfoque específico. Dentro de estas anotaciones situamos nuestra comunicación, que tiene, por ahora, un carácter meramente ilustrativo en vistas a un trabajo más profundo y completo, cuando en sucesivos estudios hayamos podido examinar a fondo los demás aspectos y el resto de la literatura italiana de este siglo.

El recurso retórico (aunque no sea sólo retórico, sino frecuentemente también conceptual) de ilustrar y reforzar ideas, virtudes, actitudes o sentimientos con ejemplos o figuras de personajes históricos, mitológicos o literarios, tiene una tradición muy antigua y era recurso normal en la Edad Media. Ya desde Aristóteles se hablaba de “paradigmata”; Cicerón y Quintiliano aconsejaban al orador echar mano de ejemplos de la historia, de la leyenda o de la mitología para lograr mayor claridad y dotar de mayor fuerza persuasiva al discurso.

Los escritores mediolatinos acogieron este recurso y añadieron a la lista de ejemplos tomados de las historias o leyendas paganas otros tomados de la Biblia y de la tradición cristiana, como fuentes ricas en figuras ejemplares y más cercanas, mejor conocidas y, por tanto, más eficaces para los destinatarios de sus obras.

La tradición mediolatina pasó a la poesía vulgar del S. XIII, mezclándose en ella los ejemplos clásicos y los cristianos. En el S. XIII el elenco de figuras o ejemplos estaba ya formado y la mayor parte de ellos son estereotipos. Por eso el repertorio no es excesivamente amplio y algunos nombres se repiten con un significado ejemplar casi constante, o con pequeñas variaciones. A pesar de ello, se hallan de vez en cuando nombres nuevos o significados más originales en escritores de mayor frescura expresiva y de fantasía más desbordante, como es el caso de Cecco Angiolieri. Los escritores toman estas figuras, bien originalmente bien estereotipadamente, y las aplican a su situación concreta, según los intereses ideológicos o expresivos, que en el momento tenga cada uno. Veamos el elenco de estos nombres.

I. Adán y Eva: El episodio bíblico de la creación y de la caída de los primeros padres Adán y Eva (Adán, tentado por Eva mediante el ofrecimiento del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, y la consiguiente pérdida de los dones que Dios les había concedido) tal como es narrado en los primeros capítulos de la Biblia, da a los poetas, materia abundante para sus obras.

Aquí nos atenemos exclusivamente al uso de los nombres de los dos protagonistas principales y al significado ejemplar de sus figuras. Pero el hecho tiene más aplicaciones en otros aspectos, que ahora no consideramos.

Adán es, a veces, presentado como modelo de hombre juicioso y sabio. Es decir, como ejemplo de hombre natural, de hombre que por naturaleza posee capacidad de conocimiento y de virtud. El Adán antes de la caída, tal como Dios lo creó y lo dotó antes de que por su pecado perdiera todas sus cualidades. Sentido positivo de la figura ejemplar de Adán. Así dice Lotto di Ser Dato:

Lo senno ch'ebbe Adamo
conosco ben non poteria fornire,
volendo tutte dire
le virtù c'han vostro core fornito (1).

Este Adán sabio no es muy frecuente en la literatura del XIII.

Adán, padre de la humanidad, que, como tal, comenzó la obra de amor. Amor, que, por consiguiente, es algo que pertenece a la naturaleza misma, que ha puesto en él deleite desde el principio, con el fin de que pueda ser ejercido fácilmente en la procreación de la especie:

Ver è ch'egli ha in quell'opera diletto
che Natura vi mise per richiamo,
per più sovente star con esse in letto:
che sé ciò non vi fosse, ben sappiamo
che poca gente porrebbe già petto
al lavorio che cominciò Adamo (2).

(1) *Poesia Cortese Toscana e settentrionale*, Einaudi, Torino, 1976, p. 131 (citaremos: P. C. T. e S.).

(2) *Il Fiore, Poemetti Allegorico-Didattici del secolo XIII*, Laterza, Bari, 1941, p. 250 (citaremos A-D.).

Más frecuentemente es presentado Adán en sentido negativo: Como hombre pecador, como hombre que se dejó seducir por una mujer. Como portador de mal y de muerte a la posteridad, etc.

Es por ello figura preferida por la literatura misógina y sirve de ejemplo negativo de las artes y engaños de las mujeres y de advertencia para no dejarse seducir por ellas.

Nui' omo en questo mondo se devri' enfiare
en femena, dapoi c'Adamo fe' peccare:
per quello traimento la fai l'omo portare
cuerto 'l front e 'l cavo, qe 's dibia vergonçare (3).

Incontrino de' Februcci usa el hecho de Adán como ejemplo comparativo de su propia situación.

Se come Adamo, 'l primo
omo da Dio criato
fue sedotto per agnolo maligno.
(Secondo noi savemo,
odo che fue ingannato
porgendo ad Eba 'l pome de lo legno)
Cosie eo per disdegno
da un esser convegno
di tal guisa schernito
ca, s'io fosse scioppito
no 'l doveria potere
soffrir lo suo volere
ch'i'no ll'avea fallito (4).

Curiosamente en este texto Adán parece seducido por el demonio siendo él el que después sedujo a Eva. Para Bonagiunta Orbicciani, Adán es ejemplo de tentación ardiente:

Cotanto amo
che pur bramo
d'incarnare infra l'Amore.
Sto ne' ramo
piú ch'Adamo
per lo pome dell'errore
Nè non dico
nè disdico
nè non faccio dimostranza
nè amico
nè nemico
per la mia dolce speranza (5).

También es recordado Adán por otra circunstancia, que aunque no sea directamente bíblica, pues la Biblia lo más que hace es aludir muy genéricamente al hecho, es, sin

(3) *Proverbia super natura feminarum*, *Poesía Didattica del Nord*, Einaudi, Torino, 1978, p. 35 (citaremos: P.D. del N.).

(4) P. C. T. e S., p. 196.

(5) *Poesía Lírica del Duecento*, U.T.E.T., Torino, 1968, p. 304.

embargo, tradicional en la creencia cristiana: el descenso de Cristo a los infiernos de dónde sacó, entre otros, a Adán y Eva. El hecho tendrá importancia en la *Divina Comedia* de Dante. A Lapo Gianni le sirve para afirmar la fuerza de la Resurrección de Cristo, que destruyó las puertas de la muerte y despojó al infierno de su poder destructor:

Tu non ti puoi, maligna (muerte) qui covrire
nè da cagion disdiri
che non trovassi più di te possente:
ciò fu Cristo potente a la sua morte
che prese Adamo ed ispezzò le porte,
incalcandoti forte:
allora ti spogliò de la virtute
ed a lo 'nferno tolse ogni salute (6).

En cambio la estancia de Adán en los infiernos le sirve a Chiaro Davanzati para ejemplarizar otro concepto: el de la purificación de la culpa mediante el valor redentivo del dolor:

Ben ho savere al saggio rimembrare
ch'Adamo de lo 'nferno si partio,
e soferio
la pena ch'amendò lo suo fallire
....
e tenne in fio
dal suo Segnor la mort'e i fu desire.
Mostrò che lo soffrire
dovesse fare ogn'omo, in suo dolore;
e questo è lo valore:
ch'al mondo non è pena sì cocente
che non torni piagente,
chi 'n buona spene mette lo suo core (7)

Eva: Frecuentemente es citada junto con Adán, como la mujer que lo sedujo y lo perdió. En este sentido es ampliamente usada su figura de mujer seductora y perversa, de la cual el hombre debe cuidarse, por la literatura misógina.

Los *Proverbios de Garzo* anuncian sintéticamente el hecho de que la perdición nos vino por Eva:

Eva morse
che noi torse (8)

Los *Proverbios supra natura feminarum* la ponen como la primera de las muchas mujeres que han seducido a los hombres.

(6) *Rimatori del Dolce Stil Novo*, Laterza, Bari, 1969, pp. 80 s.

(7) P. C. T. e M., p. 223.

(8) *Poesía Didattica dell'Italia Centrale*, Einaudi, Torino, 1979, p. 134.

En prima començoa Eva engannò Adamo

....

Eva del paraïso fe' descaçar Adamo:
così fano le femene, qe d'ogno mal a' un ramo (9)

En el mismo sentido Lunardo del Gualacca la hace prototipo de las mujeres:

Quando d'Eva mi membra
null'altr'al cor mi membra
di lor opre mi smiro (10)

La misoginia de Cecco Angiolieri llega al extremo de hacer a Eva responsable de todos los defectos de las mujeres, que, desde ella, son falsas por naturaleza y por tanto ante su natural malicia no se puede hacer más que rendirse a ellas:

Ma la falsa natura femminile
sempre fu e sarà senza ragione
perciò cad Eva die lor quello stile
ond'i'son fermo 'n questa oppinione
di sempre starle gecchit'ed umile
poi ch'ell'ha scusa di sì gran cagione (11)

Más allá va, incluso, Mastro Torrigiano di Firenze, que hace hincapié en la naturaleza simple e ignorante de Eva, ejemplar de todas las mujeres, y argumenta, desde este hecho, que las mujeres son todas ignorantes, y si alguna, por casualidad, muestra ingenio, es una excepción contra natura. Casó raro, que causa admiración y es digno de alabanza.

S'una donzella di trovar s'ingegna
e d'ogni ricco saver s'asottiglia,
poi ch'esso par che rade volte avegna,
a dritto se ne fa l'om meraviglia;
chè 'l savio per la fema sempla tegna,
ca per natura senno i llei non piglia:
la prima fema fue di ciò la 'nsegna,
ch'ella fu sempla, ond'ogn'altra somiglia.
Dunque, se l'om dicesse a la donzella
che for natura il suo senno paresse,
a me sembrara che i saria gran lode (12)

Contrario a la conclusión de Mastro Torrigiani es Guittone D'Arezzo, que partiendo de la diferencia en el modo que Dios tuvo de crear a Adán, formado del limo de la tierra, y a Eva, sacada de la costilla de Adán, argumenta que la mujer es más noble que el hombre y más querida por Dios y por tanto digna de mayor aprecio y amor por parte de los hombres:

(9) P. D. del N., p. 42.

(10) P. C. T. e S., p. 104.

(11) Cecco Angiolieri, *Rime*, Rizzoli, Milano, 1984, p. 60.

(12) P. C. T. e S., p. 254.

Ahi lasso, che li boni e li malvagi
omini tutti hanno preso accordanza
di mettere le donne in dispregianza
e ciò piú ch'altro far par che lor agi.

.....

Male san dir, ma non già devisare
che Deo, che mosse Sé sempre a ragione
de limo terre l'om fece e formóne,
e la donna dell'om, siccome appare
adonqu'è troppo piú naturalmente
gentil cosa che l'omo e meglio è nata
e più sembra ch'amata
ella fosse da Dio nostro signore... (13)

2. *Salomón*. Otro de los personajes habituales en las listas de nombres ejemplares sacados de la Biblia.

El valor ejemplar de su figura es plurivalente, como lo fue su misma vida, tal como nos la cuentan los libros de los Reyes.

Por un lado está su fama de sabio. Como tal es citado como autoridad e imitado en proverbios, dichos y sentencias, que él escribió y que fueron modelo de sabiduría para los escritores cristianos, tanto latinos, como en vulgar. Basta recordar aquí el "*Splanamento de li Proverbi de Salomone*", que, aunque no están directamente sacados, como podría dar a entender el título, del libro bíblico salomónico de los Proverbios, testimonian, sin embargo, la gran fama de Salomón en este campo de la sabiduría, como autor de sentencias y proverbios.

Por otro lado está la historia de sus caídas por causa de mujeres que lo sedujeron y lo llevaron a la perdición y con la trágica consecuencia de la división del reino y la enemistad con Dios.

Salomón será tomado como ejemplo de hombre sabio simplemente y como ejemplo de sabio y poderoso que se ha dejado seducir por la maldad de las mujeres. Por este motivo su nombre es típico en la literatura misógina.

Lunardo del Gualacca admite la autoridad de Salomón como buen conocedor de la malicia de las mujeres:

Si come 'l pescio al lasso
ch'è preso a falsa parte
son quei ch'amar s'adanno
peggior gittan che l'asso.
Salomon che sepp'arte
disse lo mal ched anno.
Al suo senno m'aservo
Con Amor non conservo... (14)

Il Fiore lo cita repetidamente como sabio y autor de gran saber. En una sátira contra las mujeres necias, Salomón es paradigma de sabiduría, contra aquellas que creen que sobrepasan en saber a tan famoso sabio:

(13) P. C. T. e S., pp. 24, 26.

(14) P. C. T. e S., p. 103.

Sovr'ogne cosa pensa di lusinghe,
 lodando sua maniera e sua fazzone,
 e che di senno passa Salamone:
 con questi motti vo' che la dipinghe (15).

En otro de los sonetos reproduce ideas del sabio Salomón:

...che 'n un su' libro dice Salamone:
 Guardami, Iddio, per la tua gran pietade
 di gran ricchezza, e di mendichitade
 e dammi del tu' ben sol per ragione... (16)

Lapo Gianni en una visión fantástica de la perfección de la amada, despues de haber imaginado para ella las virtudes y la belleza ideales, quisiera que su dama lo viera a él como modelo de belleza, de fuerza y de sabiduría y ejemplariza esas tres cualidades en tres personajes bíblicos: Absalón, ejemplar de belleza; Sansón, ejemplar de fuerza y Salomón, ejemplar de sabiduría:

bel mi trovasse como fu Assalone
 Sansone pareggiare e Salomone (17)

En los *Proverbia super natura feminarum*, además del uso de la figura de Salomón contra las mujeres:

En prima comencoa Eva engano Adamo
 Come fe'a Salamon la muier sot un ramo (18)

se le considera también como maestro de sabiduría y se cita una sentencia misógina de Salomón:

E Salamone dise: "femena nuia bona:
 se bona, no perfeta" 'sta parola se sona (19)

Probablemente se trata de una adaptación literaria de una sentencia atribuida a Salomón, aunque no aparece en la Biblia (20). Tobler ha querido ver en ella una reproducción libre del *Eclesiastés*, libro atribuido a Salomón, cuando dice "Dios hizo sencillo al hombre, pero él se complicó con muchas razones" (Ecles, 7, 29). Pero no parece muy convincente esta cita.

El empleo de la figura de Salomón en sentido negativo, que ya acabamos de ver en los *Proverbia*, tiene continuación en otros autores:

Para Monte Andrea Salomón es ejemplo de la soberbia, que perdió a tantos héroes, comenzando por el mismo Lucifer. Este ejemplo es curiosamente utilizado contra la soberbia de las mujeres altaneras, que dejan perder la ocasión, con el fin de que revisen su conducta, pues el tiempo pasa: Mejor es que, dejando de lado la soberbia, imiten al castor, que cuando es perseguido entrega su codiciada piel al cazador para salvar la vida.

(15) Poemetti A-D., p. 263.

(16) Poemetti A-D., p. 285.

(17) *Rimatori del Duecento*, Laterza, Bari, 1969, p. 79.

(18) P. D. del N., p. 15.

(19) P. D. del N., p. 42.

(20) Cfr. *Biblia de Jerusalem*, Desclee de Brouwer, 1967, p. 860.

Donna, vostra mandatura
 è nobile a dismisura,
 ma pur conven che voi stiate a l'amende,
 se tempo vi fa sentire
 che nulla vale fiorire,
 perdendo frutt'o' tanto tempo stende.
 Ora aggate sofrenza
 d'orgoglio far partenza:
 Ché Troia andò in perdizione,
 Mirlino e Salamone;
 però non fa mattezza
 chi siegue del castoro sua prodezza (21).

Hay que hacer notar el uso indistinto de ejemplos clásicos: Troya, fantásticos: Merlín y reales-bíblicos: Salomón. Un caso de fusión de las tres culturas en la poesía italiana primitiva, que se repite bastante frecuentemente.

Guittone D'Arezzo cita a Salomón, de nuevo junto a Sansón, como ejemplo de hombres célebres perdidos por Amor, contra el cual nada valen ni la fuerza (Sansón) ni la sabiduría (Salomón)

O tu, de nome Amor, guerra de fatto

 O ver destruggitor, guerra mortale,
 nato di quello unde mal tutto vene,
 como s'apprende il tuo laccio, e si tene!
 che grave forzo e saver contra i vale?
 Ché Sanson decedesti e Salomone;

Por eso, quien se defiende del amor demuestra en contraste con esos dos grandes personajes el gran honor que supone el vencer

Ma lor non-defensione
 ahì, che grand'onor porge a chi defende! (22)

3. Sansón: Como ya hemos visto es otra de las figuras bíblicas más socorridas para ser citada como ejemplo. Su historia con Dalila, que después de enamorarlo, lo traicionó cortándole el cabello y haciéndole así perder su gran fuerza, resulta altamente ilustrativa para la literatura misógina como modelo de hombre seducido por las artes de las mujeres.

A los autores ya citados, Lapo Gianni y Guittone, que asocian el nombre de Sansón al de Salomón, hay que añadir los *Proverbia*:

Audisti de Sansone, cum'el fo ençegnao:
 la moier en dormando le crene li taiao
 que li dava la força, com'en scritto trovato l'aio:
 trafo ali Filistei, et illi l'á orbao (23).

(21) P. C. T. e S., pp. 276-77.

(22) P. C. T. e S., p. 34.

(23) P. D. del N., p. 15.

Lunardo del Guallacca:

Se lo scritto non mente
per femmina treccera
sì fo Merlin deriso,
e Sanson malamente
tradil'una leccera (24).

4. *David*: Es el gran rey de Israel, por eso llama la atención que un personaje de tanta importancia y tantas dimensiones: rey, sabio, escritor, profeta etc. y al que la Biblia presenta como rey seducido por una mujer, Betsabé la mujer de Uría, y castigado por ello duramente por Dios, no haya sido más empleado por la literatura misógina. *Los Proverbia super natura feminarum*, no lo citan siquiera. Tal vez el arrepentimiento y la gran santidad de que gozaba y el hecho de que sea considerado como el ascendiente por excelencia de Jesús, desviara la atención de los escritores. Sólomente Lunardo del Gallacca se acordó de él:

Con Amor non conservo,
che fe' fallir Daviso,
lo profeta piagente;
pogo non fo piagente
fòra di Paraviso (25).

La alusión al pecado de amor de David, es evidente. El calificativo de profeta piagente se refiere a su papel de compositor de Salmos y autor de profecías. Poco claros son los dos últimos versos. Existe otra versión de esos dos versos de Lunardo:

forse che 'nd'è piagente
fora di paradiso (26).

Según esta versión, parece que se alude a una posible condenación de David por causa de su pecado de amor. Este hecho no sería conforme a la tradición, que tiene a David por santo, ya que con su arrepentimiento posterior obtuvo el perdón y el favor de Dios. Como sabemos, Dante coloca a David en el VI cielo junto a los espíritus justos y píos.

Colui che luce in mezzo per pupilla,
fu il cantor dello Spiritu Santo
che l'arca traslatò di villa in villa:
Ora conosce il merto del suo canto
in quanto effetto fu del suo consiglio,
per lo remunerar ch'è altrettanto (27).

La posible creencia de Lunardo en la condenación de David, puede explicar el hecho de que sea él el único que cita su figura en sentido negativo, como ejemplo de profeta perdido por el amor.

(24) P. C. T. e S., p. 104.

(25) P. C. T. e S., p. 103.

(26) P. C. T. e S., p. 103 n.

(27) Par. XX, 37-42.

5. *Job y Tobías*: Hoy sabemos que Job es un personaje de ficción, un héroe de los viejos tiempos, que se supone que vivió en la época patriarcal, en una región, cuyos sabios eran célebres. La tradición bíblica lo consideró como un gran justo que supo mantenerse fiel a Dios en una prueba excepcional que él soportó con gran paciencia y de la que tuvo al final gran recompensa. La tradición medieval lo consideraba como personaje real, modelo de paciencia en la adversidad y así es presentado en la poesía del s. XIII.

Jacopo da Lentini presenta su conducta en la adversidad como modelo y como consuelo de esperanza de tiempos mejores en las desventuras amorosas. La fortuna llegará, como a Job, a quien sepa sufrir pacientemente:

Per sofrenza si vince gran vittoria
ond'omo ven spess'ora in dignitate
Sì come si trova ne l'antica istoria
di Iobe, ch'ebbe tanta avversitate
chi fu sofrent'e no perdeo memoria
per grave pene ch'a lui fosser date
unde li fu data corona in gloria
davanti la divina maiestate.
Però conforto grande di zo prendo
ancor la mia ventura vada torta
no me dispero certo malamente
ché la ventura sempre va correndo
a chiunq'este bono soferente (28).

Guittone D'Arezzo une el nombre de Job al de Tobías, otro hombre bíblico perseguido primero por la desgracia y favorecido más tarde por Dios: Ciego por los excrementos de golondrina fue curado por la hiel de un pez, que su hijo había pescado milagrosamente con la ayuda de un compañero de viaje, que resultó ser el arcángel San Rafael (medicina de Dios). Para Guittone Job y Tobías, son dos modelos de fortaleza, unida a la paciencia y al dominio. Figuras ejemplares, por tanto, de resistencia en la tribulación, aplicadas a la fuerza que debe servir de escudo y protección en los males de amor.

D'animo tu bona virtù, fortezza
Chi degno ben laudar po tuo valore?
....
Tu pilastro di Giobbe e di Tubia,
tu d'amadori scudo, und'è vittoria
che non più re che grilli in timor hai (29).

6. *Caín y Abel*: Conocidos personajes bíblicos. La Biblia cuenta la enemistad de Caín hacia su hermano Abel, a quién mató a traición: "Cuando estaban en el campo, se lanzó Caín contra su hermano Abel y lo mató" (30). Lapo Gianni usa el episodio para in-

(28) *Poesía Lírica del Duecento*, U.T.E.T., Torino, 1968, pp. 101 s.

(29) *Poesía Lírica del Duecento*, U.T.E.T., Torino, 1968, p. 288.

(30) Gn. 4, 8.

dicar el único modo válido para luchar contra el bien armado amor: la sorpresa y la traición.

Provol, ché di colpire a me non cali,
c'hai tanto al cor dolente saettato
ch'una saetta lo sportò dal segno.
Principio naturato in questo regno
se' d'ogni reo. Di te non son vengiato:
ma poi ch'i' non so saettar quadrello,
farò com fece Caino ad Abello (31).

7. Enoc y Elías: Son dos personajes que entran en lo que pudiéramos llamar la mitología judía. El regreso, al final de los tiempos, de estos dos personajes constituía uno de los elementos característicos de la escatología judía. De Enoc dice la Biblia que “anduvo con Dios y desapareció porque Dios se lo llevó” (32). Su vida alcanzó la cifra simbólica de 365 años, que corresponden a los días de un año solar y, según la creencia popular, desapareció misteriosamente arrebatado por Dios sin conocer la muerte. Elías también fue arrebatado en vida y subió al cielo en un carro de fuego en presencia de su discípulo el profeta Eliseo (33). Aunque Jesús deshizo para los cristianos la creencia de que estos dos personajes retornarían a la tierra antes del fin del mundo, cuando dijo a los judíos que Elías ya había venido en la persona de Juan el Bautista, la tradición siguió pensando en estos dos personajes como ejemplo de longevidad.

Cecco Angiolieri, siempre fresco y original en sus imágenes y expresiones, cita estos dos nombres en un contexto bastante extravagante, pero muy suyo. Le sirven para hacer una burla macabra a uno de sus compañeros de arte y de juergas. Cecco di Fortarrigo, a quien, tras comunicarle la alegría por la muerte del propio padre, le augura que el suyo vivirá más que Enoc y Elías.

Muovi, nuovo sonetto, e vanne a Cecco
a quel che giù dimora a la Badia:
digli che Fortarrigo è mezzo secco
che non si dia nulla maninconia,
ma di tal cibo imbecchi lo suo becco,
ch'e' viverà più ch'Enoch ed Elia (34).

Pasando al Nuevo Testamento, y dejando a un lado, como hemos ya dicho, los nombres de Jesús y de María, hallamos algunos otros nombres, que los poetas del S. XIII usan como figuras ejemplares, aunque con menor frecuencia que los nombres del Antiguo Testamento.

8. San Pedro: Es nombrado en tres contextos diversos. Uno de ellos no tiene que ver nada con lo que venimos tratando. Monte de Andrea cita el nombre de San Pedro para

(31) *Rimatori del Dolce Stil Novo*, Laterza, Bari, 1969, p. 74.

(32) Gn. 5, 23-24.

(33) 2 Rey. 2, 11.

(34) Cecco Angiolieri, *Rime*, cit., p. 108.

indicar el papa sucesor del apóstol en el trono pontificio, que tiene su asiento en San Pedro del Vaticano.

fin che Dio salva lo campion San Piero (35)

Con el genitivo sin preposición, la expresión hace referencia a Carlos de Anjou, a quien los Papas Urbano IV y Clemente IV le habían ofrecido el trono de las Dos Sicilias en contra de los herederos de Federico II.

Un segundo texto utiliza el nombre de S. Pedro como ejemplo de hombre ilustre y santo que se vió perjudicado por una mujer. Pedro negó tres veces a su maestro acusado por las preguntas indiscretas de una mujer, que lo señalaba como discípulo de Jesús:

Et entre en lo Passio se truova 'sta rasone,
como sain Pero la note se scaldav'a le prone;
acusà 'l una femena e meselo a tençone:
"E quest'è Galileo, de Cristo compagnone".
no remase per ela qe no desse conforto
de lo fedel desipolo, no fosse pres'e morto

El hecho de servir al autor para acusar a las mujeres, pues el texto continúa:

De lo cor de la femena eu me'n son ben acorto:
fontana è de malicia e arbor fruitante torto (36)

donde hallamos una alusión bíblica al árbol malo que no puede dar frutos buenos: "el árbol malo da frutos malos... por sus frutos los conoceréis" (37).

Finalmente, un tercer texto hace referencia a los sufrimientos de S. Pedro, sea por el llanto con el que amargamente expió su pecado de negación (argumento que dará más tarde, en el renacimiento, ocasión a frecuentes manifestaciones de arte sobre el tema de las lágrimas de San Pedro) (38), sea por el martirio en cruz, que sufrió. Este dolor proverbial de San Pedro lo utilizó Chiaro Davanzati como término de comparación del dolor que produce el amor no correspondido. Un dolor, que es tan grande, que ni el mismo San Pedro, modelo de sufridor, sería capaz de soportar.

E tuttor mi ramiro d'amor vetro,
e, che ne cresce, ch'io pur ne dimagro;
tal condizion no soferria San Petro:
s'Amor largo altrui, me è pur agro (39)

9. San Juan. El nombre corresponde a dos personajes bíblicos distintos: Juan Bautista y Juan Evangelista. Ambos personajes están citados en la poesía italiana del XIII. Chiaro Davanzati se refiere a San Juan Bautista en su poema "Ahi dolce e gaia terra fiorentina" cuando aludiendo a Florencia dice:

(35) P. C. T. e S., p. 284.

(36) *Proverbia...*, P.D. del N., p. 17.

(37) Mt. 7, 17 s.

(38) Cfr. J.G. González Miguel, *Presencia Napolitana en siglo de oro español*, Ed. Universidad de Salamanca, 1979.

(39) P. C. T. e S., p. 243.

“Da San Giovanni avesti sua figura” (40)

San Juan Bautista era desde el reinado de Teodolinda el patrón de Florencia, sustituyendo al antiguo protector, Marte, como recuerda Dante en el canto XIV del infierno, v. 142 ss.

I'fui de la città che nel Batista
mutò el primo patrone...

En honor de San Juan Bautista surgieron dos templos, uno en las colinas frente a la ciudad y otro el célebre baptisterio, “el bel San Giovanni”, que para Dante era el emblema, símbolo de la patria lejana. El florín que se acuñó en Florencia, llevaba impresas las figuras del lirio y de San Juan Bautista y en la fiesta del santo se celebraba la carrera de los “bárberi” con un palio en juego. No cabe duda, pues, que la cita de Chiaro Davanzati se refiere al Bautista, símbolo y emblema de la ciudad de Florencia.

En los *Proverbia* se cita también a Juan Bautista, cuando refiriéndose a Herodías se dice: “Ioanes lo Batista ela fe'de collare”, pero en este caso el nombre no tiene valor ejemplar.

La segunda cita se refiere a San Juan Evangelista y es de Cecco Angiolieri. Como casi siempre destaca en Cecco la inmediatez vigorosa de sus figuras y la eficacia de sus expresiones. En este texto Cecco toma a San Juan Evangelista como modelo ejemplar de fidelidad. Juan fue el único apóstol que se mantuvo fiel hasta el final y estuvo presente a los pies de la cruz en el Calvario, mientras Pedro había negado a Jesús y los demás discípulos se habían dispersado. Esta fidelidad ejemplar de Juan le sirve a Cecco para mostrar la propia inocencia ante su amada, a quien ha sido, incluso, más fiel que Juan lo fue a Cristo:

ed e'non fu sí leal San Giovanni
a Geso Cristo, com'i' le son stato... (41)

10. En *Il fiore*, vienen nombrados juntos los *cuatro evangelistas* en un contexto amoroso, para reafirmar la tiranía del amor, que, como un Dios despótico, exige una adoración y una fe absolutas, que dejen de lado cualquier otra creencia. El es el único evangelio:

Con grande umilitate e pacienza
promisi a Amor a sofferir sua pena,
disposat'era a farli sua voglienza
....
E quelli allor mi disse: “Amico meo,
i'ho da te miglior pegno che carte:
fa che m'adori, ched i'son tu' Deo;
ed ogn'altra credenza metti a parte,
nè non creder nè Luca, nè Matteo,
nè Marco, nè Giovanni”. Allor si parte (42).

(40) P. C. T. e S., p. 228.

(41) Cecco Angiolieri, *Rime*, cit., p. 60.

(42) Poemetti A-D., p. 233.

11. Judas: Es una figura polivalente: ejemplar por excelencia de traidores, reo del más grande de los pecados y, como tal, condenado a las más duras penas del infierno. Recuérdese a Dante que coloca a Judas en el mismo centro del infierno desgarrado y mordido continuamente por Lucifer:

quell'anima lá su c'ha maggior pena,
disse 'l maestro e Giuda Scariotto
che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena
Inf. 34, 61-63

En ese poema tan singular que es "*Il mare amoroso*" se reunen de manera encadenada y deduciendo unos de otros los más variados recursos de la retórica amorosa: semejanzas, comparaciones, alegorías, metáforas, etc. Sacadas unas veces de fábulas, narraciones o de la filosofía natural, ya conocidas y difundidas en la cultura medieval, otras, inventadas y usadas por primera vez. Algunas tomadas de la Biblia, como en un paso en el que se narra la pasión de Cristo aplicando a la situación amorosa algunos acontecimientos de los que sucedieron durante ella. La tesis es sencilla: El amante no correspondido no puede librarse de sufrir una pasión y muerte como la de Cristo en el Calvario. El paso sigue muy de cerca la narración de Lucas, 23, 45 y Mt. 27, 51. Citamos únicamente aquello que hace referencia a la figura de Judas:

Il vostro nome, ch'è chiamato dea,
sarìa mai sempre chiamato Giudea,
a simiglianza di Giuda giudeo
che tradì Gesù Cristo per un bascio (43)

Cecco Angiolieri presenta la figura de Judas como el paradigma del gran pecador, que debe purgar duramente sus faltas. Para él una mujer infiel hace purgar al hombre todos sus pecados, aunque estos fueran tantos como los del mismo Judas:

Qual uom vuol purgar le sue peccata,
sed e'n'avesse quanti n'ebbe Giuda,
faccia pur sì, ched egli abbia una druda,
la qual sia d'un altr'uomo 'nnamorata (44)

Y es que el amor no correspondido causa un dolor tan grande, que puede servir de purgatorio para todos los pecados. Cecco lo sabe por propia experiencia:

Da Giuda in fuor, neuno sciagurato
fu nè sarà di chi a cento mili'anni,
ch'a mille miglia m'appressisi a'panni;
e sol m'avvien per ch'i'so 'nnamorato
di tal c'ha tutto 'l cuor avviluppato
di tradimento, di frode e d'inganni (45)

En este texto la figura de Judas, además de modelo de sufridores, se convierte en ejemplar de la mujer infiel, que es, como fue Judas, traidora y llena de fraudes y engaños.

(43) P. C. T. e S., p. 313.

(44) Cecco Angiolieri, *Rime*, cit., p. 71.

(45) Cecco Angiolieri, *Rime*, cit., p. 60.

12. Santo Tomás: el apóstol incrédulo, que sólo quería creer en la resurrección de Cristo si veía con sus propios ojos y metía sus dedos en los agujeros de los clavos y sus manos en el costado abierto por la lanza. En el *Mare amoroso*, la figura de Tomás es usada como ejemplar de conocimiento directo, por propia experiencia:

Ma se ciò avenisse (el matarse por amor) che non credo, per
sciagun
s'tu no 'l provasse a guisa di Thomas
io farei scrivere nella mia tomba
uno scritto che direbbe così:
"Chi vuole amare, li convien tremare..." (46)

13. San Miguel: En la literatura medieval el dragón es uno de los animales usados como símbolo, aunque con significados diversos. Unida al dragón va la figura de San Miguel, que, tal como nos narra el Apocalipsis, combatió y derrotó al dragón: "Entonces se entabló una batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles combatieron con el dragón. También el dragón y sus ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos y fue arrojado el gran dragón". Apoc. 12, 7 ss.

Cecco toma esa imagen de San Miguel combatiendo con el dragón aplicándosela a sí mismo: También el se ve combatido por el Amor:

L'Amor, che m'e guerrero ed enemigo
m'ha fatto com'al drago San Michele (47)

Hay que notar que en este texto el dragón es el poeta, el amante vencido y San Miguel, el vencedor, es el Amor. Es decir, la mujer. En otros textos, en cambio, la imagen del dragón está invertida: El es el vencedor, y por tanto, representa a la mujer contra cuya dureza no hay fuerza capaz de luchar. Así en Monte Andrea:

che nullo avria difenza,
ma in tutto perdenza
incontro a lo dragone...

o en Puccio Bellondi

Tener voleste del dragon manera
che, s'ogne gente fosse in una schiera
contro di lui non avrebbon bastanza (48).

14. Herodes: Ejemplo de crueldad, pues mandó matar a los niños inocentes de Belén. Es figura de la crueldad de la amada que no corresponde al amor del amante:

I'ho si poco di granzia 'n Becchina,
....
ch'ella m'e peggio ch'una saracina
o che non fu a' pargoli in re Rodo
ma certo tanto di le'me ne lodo,
ch'esse con meco non vorrie reina (49).

(46) P. C. T. e S., pp. 313-14.

(47) Cecco Angiolieri, *Rime*, cit., p. 28.

(48) P. C. T. e S., p. 275.

(49) Cecco Angiolieri, *Rime*, cit., p. 15.

15. Longinos: no se trata de un nombre bíblico, aunque puede corresponder a un personaje bíblico. Hay quien lo identifica con el centurión que estuvo presente en la crucifixión de Cristo, y que, asombrado por el modo de morir de Jesús y los fenómenos prodigiosos que siguieron a su muerte exclamó: “Verdaderamente este era Hijo de Dios”. Mt. 27, 54. Otros lo confunden con el soldado que atravesó con su lanza el costado de Cristo ya muerto. Jn. 19, 34. Según la leyenda, y esto ya no se apoya en ningún texto evangélico, era ciego y recobró la vista al contacto con la sangre de Jesús. Pacino Angiulieri en una composición dedicada a la muerte de su amada pide para ella el perdón, que Dios concedió a Longinos:

Divina Maestà, Segnor verace
che perdonasti la gran falligione
che fé Lungin, secondo c’audito aggio,
perdona la mia donna se Ti piace,
s’unque inverso Te fece offessione
per giovanezza suo gentil coraggio;
e piaccia Ti che sua dolce alma sia
acolta nel Tuo regno... (50)

Piacino Angiulieri parece confundir a Longinos con el Buen Ladrón, que pidió a Jesús que se acordara de él cuando estuviera en su reino y al que Jesús le contestó: “Hoy estarás conmigo en el Paraíso”. La petición del perdón para la amada y las palabras “sia acolta nel Tuo regno”, acercan mucho la escena a la del buen ladrón.

Nombres de mujeres:

Por lo que respecta a las mujeres, los poetas del s. XIII, presentan a algunas como modelos de perversión. Ya hemos hecho referencia a Eva. La literatura misógina cita a otras mujeres, que, según la narración bíblica, se distinguieron por su maldad, que causó grandes males a los hombres.

16. La mujer de Putifar (que los *Proverbia* equivocadamente consideran como mujer del faraón, cuando en realidad era la mujer del jefe de los guardias del faraón), según el relato de la Biblia, trató, en vano, de seducir a José y, al no lograrlo, para vengarse, lo acusó injustamente ante su marido, por lo que fue encarcelado. Así viene narrado el hecho:

E del re faraone se lez'en un sermone
la soa moier Iosep fe' meter en presone:
perq'el no volse far la ley requirisone.
Sovra 'l çovene mese una falsa rasone (51).

17. Jezabel. Mujer del rey Ajab, idólatra y perversa, que usando el sello real envió cartas a los ancianos y notables del reino para que acusaran y mataran a Nabot, con el fin de poder adueñarse de su viña. Mató a profetas de Yahveh, apoyó a los sacerdotes

(50) P. C. T. e S., pp. 205-6.

(51) *Proverbia*..., P.D. del N., p. 17.

de Balaal y persiguió a muerte a Elías. Hizo cometer a Ajab grandes abominaciones. Dios castigó a su pueblo con una pertinaz sequía.

De ella dice la Biblia: “No hubo quien se prestara como Ajab para hacer el mal a los ojos de Yahveh, porque su mujer Jezabel le había seducido”. II Rey. 9, 30 ss. Murió y fue devorada por los perros. Es presentada como ejemplo de mujer malvada:

E la moier d'Ecab, la reina Coçabel,
ch'aucis multi profeti e adoraba Obel,
Per la lei eniquità fe' Dieu serar lo ciel,
qe tre ani e sei mesi no plove en Israel.
Quest'aucis li profeti e lo mari soduse;
lo regno d'Israel en gran error aduse,
Ke le ydole d'Obel molti adorar conduse:
per quest' pekad'oribele l'auto Deu la distruse (52).

18. Atalía, madre del rey Ococías. Mujer impía y ambiciosa. A la muerte de su hijo mandó exterminar a todos los legítimos sucesores para poder reinar ella. Sólo logró escapar Joás, que más tarde llegó a ser rey de Israel. A Atalía, entonces, “le echaron mano y cuando llegó a la casa del rey, por el camino de la entrada de los caballos, allí la mataron” II. Rey. 11, 16.

Et en Ierusalem, si com' la istoria dise,
la raina Italia, li soi propinqui aucise.
Vardai como 'sta impia stranio pensiero fese;
cui primo servì a femena, a mal'arte se mese.
Sovra tute malicie femen'à pensamenti,
e però sont artifice de mali argumenti.
Questa per cubitisia aucise li soi parenti,
e poi la mandegà cani, corvi e serpenti (53).

El detalle último: ser devorada por perros, cuervos y serpientes, no está en la Biblia. Probablemente se trata de una analogía o una contaminación con lo que aconteció a la muerte de Jezabel y de Ajab.

19. Las Hijas de Lot: ejemplo de mujeres sin escrúpulos morales para alcanzar su fin. De estas mujeres narra la Biblia, que después de ser salvadas de la destrucción de Sodomá y Gomorra, y no teniendo hombres con quien emparejarse, embriagaron al propio padre y concibieron de él sendos hijos: Moab, padre de los moabitas y Ben-Ammi, padre de los ammonitas.

De le fije de Lot le cause avè entese,
q'en la scritura truovase et en libri se dise,
de lo stranio pensiero q'ele en cor se fese
d'enivriar lo pare, e con si çaser lo fese (54).

(52) P. D. del N., p. 18.

(53) P. D. del N., p. 19.

(54) P. D. del N., p. 16.

20. *Herodías*: la mujer de Filippo, hermano del rey Herodes, con quien vivía en concubinato. En el cumpleaños de Herodes hizo que su hija pidiera la cabeza de Juan el Bautista, para vengarse de él porque le reprochaba su pecado. Ejemplo de mujer perversa y vengativa:

Ancor d'Erodiāna audito avè contare:
Ioanes lo Batista ela fé decollare.
Nui'omo se devria en femena enfiare:
lo cor à felonissemō, asai plui qe no pare (55).

La conclusión de todos estos ejemplos de mujeres malas está clara: que aquellos que lean estos ejemplos y vean estas figuras, tengan sumo cuidado con las mujeres. Fiar-se de ellas es como meterse en un horno y no querer quemarse:

Qui leçe tanti exempli e vè tanta figura
molto me meraveio se de femena cura;
molt'è folle quel'omo e de strania natura,
qe va abitar en forno o'è flama e calura (56).

y saque de estos ejemplos enseñanza para su vida.

Or vardai con' 'ste femene, qe qua entro son scrite,
per li lero malfati como sono mesdite.
Qi entend isti proverbii, al cor li sēa fite:
varde no faça simele ond'ele sea mesdite (57).

Conclusiones

Después de haber referido, como decíamos al principio, de una manera simplemente ilustrativa, el elenco de personajes bíblicos utilizado en la poesía italiana no-religiosa del S. XIII, podemos sacar algunas sencillas conclusiones:

— Ante todo, el número de personajes es suficientemente amplio, si tenemos en cuenta que hemos dejado a parte la poesía religiosa y a Dante. Si bien es verdad, que varios de ellos son citados por un solo autor o aparecen en un solo poema. Cecco Angiolieri y los *Proverbia super natura feminarum*, son el autor más fecundo y el poema más rico en nombres bíblicos.

— La mayor parte de estos personajes están usados en sentido misógino. Por eso son más abundantes los nombres de hombres ilustres que se dejaron seducir por mujeres y de mujeres que causaron daños a los hombres. De hecho, todos los ejemplos de mujeres citados (recordamos que hemos excluido el de la Virgen María) son negativos: mujeres malas, que de un modo u otro han cometido abominaciones y han traído graves males al mundo.

(55) P. D. del N., p. 16.

(56) P. D. del N., p. 19.

(57) P. D. del N., p. 21.

Los ejemplos de los hombres son más variados y ricos de significado: Unos son negativos, en cuanto ejemplarizan un vicio o un hecho delictivo: traición, crueldad, homicidio, etc., casos como Judas, Herodes, Caín... o en cuanto se dejaron seducir por las artes de las mujeres: casos como Adán, Salomón, David, Pedro etc. Otros están tomados en sentido positivo para figurar una virtud o una cualidad positiva: la sabiduría, la fuerza, la belleza, la paciencia, la fidelidad etc. y otros, finalmente, son nombrados únicamente sin connotación positiva o negativa, simplemente como ejemplares de un hecho o una cualidad natural que tuvieron: los cuatro evangelistas, San Miguel, Longinos, Enoc, Elías...

— La transcripción literal de los nombres ofrece algunas variantes: Adamo — Adammo; Eba — Eva; Salomon — 'Salomone, Salamone; Giobbe — Iobe; Pero — Petro; Giovanni — Ioanes etc.; pero tanto los nombres, como sus cualidades y su ejemplaridad, se corresponden perfectamente a la narración bíblica, con muy ligeras excepciones: Adán, que parece en un texto seducir a Eva; la mujer de Putifar, que aparece como mujer del faraón; Atalía, que es devorada por perros, cuervos y serpientes, y la mezcla de personajes, que parece advertirse en Longinos, aunque éste, en realidad, es nombre que no aparece en la Biblia, aunque su leyenda deriva de personajes bíblicos.

— Aunque el aspecto que nosotros hemos considerado aquí, sea muy simple y marginal dentro de la poesía del s. XIII, nos permite, sin embargo, poder sacar la conclusión de que la Biblia es uno de los componentes que han de ser tenidos en cuenta en cualquier estudio que pretenda dar una explicación mínimamente válida de la realidad cultural del siglo XIII y que, por tanto, no se puede prescindir de la Biblia para entender la poesía italiana del siglo XIII, incluso de la poesía no-religiosa.



LOS INICIOS DEL *NOVELLINO* DESDE UNA PERSPECTIVA FUNCIONAL

PURA GUIL POVEDANO

Universidad Complutense de Madrid

Renuncio a ofrecerles siquiera una versión resumida de aquellos extremos concernientes al que ya hace bastante tiempo acostumbra a denominarse *Novellino*, que han atraído y atraen la atención de los estudiosos (1); su número y variedad son inequívoco indicio de que nos encontramos ante una obra compleja, problemática y debatida, de la que aún distamos de poseer unos criterios sobre puntos básicos suficientemente compartidos —a lo que sin duda contribuye notoriamente la carencia del original—.

A pesar de que su mención pueda resultar ya un lugar común, hay que insistir en la necesidad de contextualizar la obra; operación sin la que corremos el riesgo de una incorrecta interpretación, máxime al mediar un largo período de tiempo entre su producción y su fruición actual.

El *Novellino* no puede comprenderse fuera de una edad comunal en la que se forma una nueva clase, la entre comillas “burguesía”, socialmente activa y funcional, que si bien en principio accede a la instrucción por motivos prácticos, constituye a continuación un nuevo público literario que demanda una cultura en la que ve pro-

(1) Me refiero a cuestiones del tipo: vicisitudes e interrelaciones de los manuscritos conservados, número y orden de los cuentos, datación y lugar de composición de la obra, singularidad o pluralidad de autor y/o de recopilación, sus fuentes, su caracterización en otro tiempo como repertorio de esquemas narrativos frente a su concepción más cercana a la actualidad como obra cumplida en sí misma que ha de ser integrada y al mismo tiempo diferenciada de la tradición de los *exempla*, etc. etc. Entre otros, pueden consultarse: Battaglia, S., *Premesse per una valutazione del 'Novellino'*, en *La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 549-584. Dardano, M., *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, Bulzoni, 1969. Di Francia, L. (ed.), *Le Cento Novelle Antiche o Libro di Novelle e di Bel Parlar Gentile detto anche Novellino*, Torino, UTET, 1930. Monteverdi, A., *Che cos'è il 'Novellino'*, en *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 127-165. Segre, C., *Introduzione* y edición de *Il 'Novellino'* (adoptada en el presente trabajo), en Segre C. y Marti, M. (eds.), *La prosa del Duecento (La letteratura italiana. Storia e testi; vol. 3)*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. VII-XLIII y 793-881. Segre, C., *Sull'ordine delle novelle nel 'Novellino'*, en AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. I. Dal medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 129-139.

moción y fundamento del nuevo orden económico y social. Y tal y como nos dice en su proemio o *novella* I, “a prode e a piacere” de este nuevo público, “di coloro che non sanno e disiderano di sapere”, de quien tenga “cuore nobile e intelligenza sottile” se destina el *Novellino*. Literatura divulgativa, por tanto, naturalmente en la lengua de uso, “il volgare”, orientada a satisfacer determinados intereses, señalados, entre otros autores, por Segre (2), y de entre los que quisiera destacar dos: la fundación de un código de comportamiento y el establecimiento de mitos, ambos inherentes a una sociedad joven y carente de recientes tradiciones, deseosa de crear “una prospettiva più vasta al proprio operare” (3).

Este sector del “horizonte de expectativas” en relación al que la obra ha sido creada y recibida, ha de ser acreditado a partir del análisis del propio texto. Me voy a centrar aquí en el del *incipit* de cada uno de los cuentos.

Es cierto que ya han sido examinados estos inicios pero, o bien, como hace Letterio di Francia (4), para ponerlos en relación de continuidad con la tradición, o bien, más minuciosamente trabajados, como hace Maurizio Dardano (5), pero con una mera visión taxonómico-descriptiva y no funcional como pretende mi análisis. Perspectiva funcional que no es sólo descriptiva, sino también explicativa, al entender por tal la determinación de los mecanismos actualizados en un texto tendentes a cumplir la finalidad concreta que es perseguida. Todo texto, como producto de la actividad humana, posee un carácter teleológico, es decir, está encaminado a alcanzar una finalidad y cumplir con tal finalidad es la función del texto en cuestión.

La necesidad comunicativa atribuible a los segmentos iniciales de un texto narrativo es obviamente la de sentar el “tema” que será desarrollado a continuación. Mi labor consistirá en la determinación de los medios formales a través de los cuales se satisface esta necesidad funcional.

La transmisión efectiva de información en la comunicación verbal está asociada a esa voluntad que, al menos *a priori*, se supone en el usuario de incrementar o alterar el conjunto de creencias o conocimientos que presume en su receptor. Para ello, se activa un fondo de información compartida y se trata a continuación de aumentar este fondo con información adicional o correctiva.

Habría que convenir, por tanto, que normalmente hablamos sólo tomando como punto de partida aquello que conocemos —y estimamos conoce nuestro interlocutor—; pero no siempre ocurre así. Entre otros casos está el que aquí nos afecta: aquel en que iniciamos nuestro discurso. El primer enunciado en su totalidad debe ser considerado “remático”, esto es, “nuevo” informativamente, puesto que tanto el “tema” como el “rema” son ignorados por nuestro interlocutor. Pero el que este tipo de “temas” sean “nuevos” informativamente —en lugar de “dados” como es habitual—, no quiere decir que lo sean también referencialmente. Residiendo la novedad de la información en cuál sea precisamente el “tema” elegido sobre el que vamos a tratar, su elección puede recaer sobre una entidad, individuo o proceso que a nuestro juicio presuponga o no

(2) *La prosa...*, *op. cit.*

(3) *Ibid.*, p. XVIII.

(4) *Op. cit.*, pp. XXXIII-XXXIV.

(5) *Op. cit.*, pp. 175-178.

unicidad referencial, es decir, que sea o no unívocamente identificable por nuestro receptor; lo que da lugar a diversas manifestaciones textuales.

Sírvannos de ejemplo dos de las indicaciones locativas usadas en el *Novellino*.

El narrador, al situar la acción, ha de prever el grado de conocimiento del lugar elegido de que disponen sus lectores. Y así, sin más explicaciones, podrá iniciar la *novella* 85 diciendo: "In Genova fu un tempo un gran caro;": da por sentado que es posible identificar el referente de "Genova"; mientras que, por el contrario, se ve obligado a facilitar información adicional en la *novella* 62: "Arimini monte si è in Borgogna, e havi un sire che si chiama messere Ruberto, ed è contado grande.". Tanto "Genova" como "Arimini monte" son elementos "nuevos" informativamente —puesto que nada hacía prever su elección—, pero mientras este último lo es también referencialmente, a "Genova", en este ámbito, se le otorga el carácter de "conocido".

94 de las 99 *novelle* narrativas —la I sirve de proemio— en su *incipit* introducen como "tema" el personaje que luego podrá resultar ser el protagonista o estar estrechamente relacionado con él (6).

Así pues, la abrumadora mayoría de los segmentos iniciales se dedican a la operación que Ruqaiya Hasan (7) ha señalado como "particularización de un personaje". Operación que se lleva a cabo —bien explícita, bien implícitamente— mediante la actualización de diversos recursos lingüísticos, centrados en el uso de un nombre propio o de un sintagma nominal indeterminado.

Los nombres propios poseen siempre presuposición de unicidad y existencia del referente designado, es decir, con ellos se establece una relación uno-a-uno entre el signo lingüístico y el individuo, existente (8), que identifican (salvo, claro está, en los casos de homonimia, que se solventan añadiendo la correspondiente información gentilicia). Al no poseer intensión y ser individual el alcance de su extensión, identifican un individuo pero sin describir sus propiedades, por lo que su uso refleja directamente la competencia cultural del escritor y, en principio, aquella que él supone en su lector.

La particularización del personaje, en estos casos, se realiza implícitamente, es decir, no mediante su descripción textual, sino dando por descontado el conocimiento extratextual de los rasgos que conforman su identidad por toda la futura comunidad lectora.

En consecuencia el nombre propio, con función referencial, en nuestro texto, es introducido como "tema" de un enunciado cuyo "rema" nos informa del escenario o del propio núcleo de la acción del evento inicial, entendiendo por tal aquel que tiene un modo de existencia singular, no habitual. Aunque no puedo entrar en el análisis del aspecto y semántica verbales, sí quisiera señalar la presencia de indicaciones

(6) De las restantes cinco, una de ellas, la ya citada número 85 narra una serie de eventos no individualizados sino atribuidos a una colectividad, la de Genova, mientras que las otras cuatro, en concreto las *novelle* 9, 28, 62 y 64 dedican su inicio a la descripción de costumbres, emplazamientos o acontecimientos que funcionarán como marco de los eventos puntuales narrados a continuación, previa la introducción temática del correspondiente personaje, con lo que muy bien puede considerarse que sólo una *novella* se aparta de la estructura de las restantes.

(7) *The structure of the nursery tale: an essay in text typology*, en AA.VV., *Linguistica testuale*, S.L.I. Roma, Bulzoni, 1984, pp. 95-114.

(8) En el mundo real o en un mundo posible.

temporales puntuales, (“una volta”, “un giorno”) o de *passati remoti* que neutralizan la duración de un *gerundio* previo.

Algunos ejemplos de este tipo son:

Nov. 84: “Messere Azzolino Romano fece una volta bandire (...)”

Nov. 45: “Messere Lancialotto si combattea un giorno (...)”

Nov. 35: “Maestro Taddeo leggendo a’ suoi scolari in medicina, trovò che (...)”

Nov. 71: “Volendo Seneca consolare una donna (...) disse cotali parole:” (9).

Una variante de este grupo puede advertirse en aquellos inicios en los que al nombre propio del personaje introducido se añade la expresión de una peculiaridad, de una faceta de su carácter o situación. No se está describiendo o presentando al personaje, que se entiende ya conocido, sino sólo subrayando un aspecto que va a servir de punto de partida de los eventos singulares que se narrarán a continuación. Puede ejemplificarse mediante la *novella* 31: “Messere Azzolino avea un suo novellatore, il quale facea favolare quad’erano le notti grandi di verno. Una notte avvenne che ’l favolatore (...)”, o bien con la n^o 20: “Lo Giovane Re d’Inghilterra spendea e donava tutto. Un povero cavaliere avisò un giorno un coperchio (...)”.

El valor funcional que creo debe atribuirse a todas estas formas implícitas de particularización de personajes, es el de la consolidación de mitos. Se trata de figuras históricas o legendarias que se presuponen ya conocidas por toda la comunidad y cuya saga se va incrementando mediante la acumulación de nuevos episodios singulares.

Funcionalmente no equivalentes a las anteriores, aunque también hagan uso de nombres propios, encontramos otra serie de *novelle* en las que el narrador debe estimar que sus personajes no son suficientemente conocidos por la comunidad o al menos por una parte de ella, puesto que cumpliendo con las exigencias de la informatividad, provee al nombre propio de la pertinente explicación o definición, en la que el núcleo básico está generalmente representado por la indicación de su condición social, a la que en ocasiones se añaden datos sobre su origen o apreciaciones evaluativas.

(9) Un caso curioso de este grupo lo constituye la *novella* 57, que empieza: “Madonna Agnesina di Bologna istando un giorno in una corte da sollazzo, ed era donna dell’altre: intra le quali avea una sposa novella, alla quale voleva fare dire com’ella fece la prima notte. Cominciassi (...)”. No he encontrado entre los comentaristas de la obra indicación alguna determinante de la existencia histórica de este personaje. Pero lo cierto es que aparece presentado de la misma manera que aquellos otros de los que no cabe ninguna duda sobre su notoriedad. Varias hipótesis pueden avanzarse: tal vez haya existido realmente esta dama y nosotros no tengamos noticias de ella; quizá se esté haciendo una referencia a un prototipo convencional de la época, similar al “Pierino” de las faccias italianas actuales; o tal vez estemos ante un inicio de los que Mathesius llamaba “traslaticio”, donde se presenta lo ignorado como conocido y que sirve para meter súbitamente a los lectores *in medias res*, pero sería el único ejemplar, a mi juicio, en toda la obra. Además, de ser un inicio translaticio, no parece utilizable en el ‘200 con la misma libertad que actualmente. Se trataría de una *nominación ejecutiva implícita* pero de la que se habrían dejado indicios para su decodificación, ya que parece portadora de un valor irónico dada la contraposición existente entre los hechos narrados y el posible valor connotativo que cabría sospechar en el nombre de la protagonista: etimológicamente, en griego, “limpia”, Sant’Agnese es canonizada por virgen y mártir, aunque tal nombre es asociado en la Edad Media con “agnello”, símbolo de pureza e inocencia, mientras que, de forma tradicional, a Bologna se le atribuye comúnmente el ser cantera de un determinado tipo de mujeres como consecuencia de la masiva afluencia de estudiantes a su Universidad.

Se trata, por tanto, de información referida al “tenor habitual de existencia” del personaje y no a un aspecto singular del mismo, como veíamos en la variante del caso anterior. Los mecanismos lingüísticos utilizados tienen valor similar: “fu” + predicado nominal, aposición o cláusula relativa. Véanse los siguientes ejemplos:

- Nov. 44: “Marco Lombardo fue nobile uomo di corte e savio molto. Fue a uno Natale a una cittade (...)”
- Nov. 96: “Bito fu fiorentino, e fue bello uomo di corte, e dimorava a San Giorgio oltr’Arno.”
- Nov. 25: “Saladino fu soldano, nobilissimo signore, prode e largo. Un giorno (...)”
- Nov. 61: “Socrate fue nobile filosofo di Roma, (...)”
- Nov. 46: “Narcis fu molto buono e bellissimo cavaliere. Un giorno (...)”
- Nov. 2: “Presto Giovanni, nobilissimo signore indiano, mandoe (...)”
- Nov. 12: “Aminadab, conduttore e mariscalco del re David, andò (...)”
- Nov. 33: “Messere Imberal del Balzo, grande castellano di Proenza, (...)”
- Nov. 40: “Saladino, lo quale era uomo di corte, essendo in Cicilia un giorno (...)”

En lugar de mantener una mitología como en el caso anterior, entiendo que lo que aquí se persigue es establecerla, iniciarla. Cualquiera que sea su fuente, la naturaleza del personaje —legendario o histórico, incluso contemporáneo—, o la exactitud de su propio conocimiento, el compilador evalúa la competencia prevista en sus lectores y al menos duda de su capacidad para identificar a tales personajes, por lo que les proporciona una “ayudita”, particularizándolos explícitamente en mayor o menor medida. Señal de que considera que sus identidades al menos todavía no están suficientemente asentadas en el acervo cultural de la comunidad destinataria y él lo que pretende es introducirlas.

Al primer grupo de los hasta aquí presentados hay que remitir los escasos inicios que introducen el personaje mediante un artículo determinado. Veamos por ejemplo la *novella* 94, única fábula de la colección: “La volpe andando per un bosco, si trovò un mulo, che mai non n’avea più veduti.”. Puede advertirse que con “volpe” —al igual que ocurrirá más adelante con “lupo”— la referencia se efectúa respecto a un miembro específico de la especie pero en cuanto representa su prototipo, es decir, en cuanto poseedor de las características atribuidas a la especie, que determinan un cierto comportamiento previsible y que se presupone pertenecen al conocimiento común compartido por la comunidad. De ahí su mención a través del sintagma nominal definido remitente a un elemento unívocamente identificable y que por tanto, al igual que los nombres propios, permite la particularización implícita del personaje. En cambio “mulo” está introducido mediante un artículo indeterminado, lo que no debe atribuirse a una oscilación de uso de los artículos, muy regular en la época y en el texto (10), sino que está motivado por razones informativas: “mulo” es mencionado desde el punto de vista enunciativo de la “volpe” para quien se trata de un elemento “nuevo”, no identificable, como ella misma declara a continuación al “lupo”: “E disse come avea trovata una novissima bestia, e non sapeva suo nome.”.

(10) Vid. Renzi, L., *Grammatica e storia dell'articolo italiano*, en “Studi di Grammatica Italiana”, V (1976), pp. 5-42.

La segunda gran división que cabe realizar en los inicios del *Novellino* es aquella que comprende el uso de un sintagma nominal indeterminado como medio de introducción del personaje. Aun suponiendo que un sintagma nominal indeterminado sea utilizado con referencia específica, esto es, denotando la existencia de una entidad particular seleccionada de entre las pertenecientes a la clase nombrada, no por ello posee univocidad. De ahí su uso característico para marcar la introducción de elementos “nuevos” en el discurso. Digo “marcar” porque representan una instrucción cooperativa a nuestro interlocutor, parafraseable por: “Presupongo que desconoces el referente de este elemento y lo señalo como “nuevo” con el fin de que te ahorres buscar en tu fichero de conocimientos previos y en cambio dirijas tu atención a la información que te facilitaré a continuación”. En consecuencia, como receptores, y máxime al inicio de un relato, esperamos una particularización explícita de ese personaje, desconocido, que nos ha sido meramente señalado. Deseamos recibir algún indicio caracterizante que nos permita realizar al menos un esbozo de representación, bien se trate de información atributiva, posesiva o referida a cuál sea su tenor habitual de existencia. Se activarán así en nosotros una serie de expectativas sobre su futuro comportamiento que seguramente serán satisfechas por el desarrollo posterior de la narración.

Pues bien, no parece que nuestro recopilador sea muy generoso a este respecto.

En el texto, estos sujetos indeterminados, en general seleccionados léxicamente desde el punto de vista de su condición social o de su actividad laboral, suelen aparecer acompañados bien por el verbo “essere”, bien por otro verbo, y en ambos casos tanto en *passato remoto* como en *imperfetto*, sin que ello parezca implicar una clara discriminación entre lo durativo y lo puntual. El *passato remoto* “fu” sin predicado nominal que aparece en algunos cuentos y que, según Ambrosini (11), actualizaba un mero valor de “existencia”, suele ir seguido de cláusula relativa —aunque también hay alguna coordinada— con verbo en *imperfetto*, donde, al igual que en aquellos otros inicios con verbo diverso de “essere”, con trazos rápidos se nos informa de algún aspecto del “tenor habitual de vida” del personaje, pero encauzándonos ya, comúnmente, hacia el episodio inicial. Pueden aducirse como ejemplos:

Nov. 37: “Due re furo nelle parti di Grecia, e l'uno era più poderoso che l'altro. Furo insieme a battaglia (...)”

Nov. 78: “Fue un filosofo, lo quale era molto cortese di volgarizzare la scienza per cortesia a signori e altre genti. Una notte (...)”

Nov. 86: “Fu uno ch'avea sì grande naturale, che non trovava neuno che fosse sì grande ad assai. Or avvenne ch'uno giorno (...)”

Nov. 26: “Uno borghese di Francia avea una sua moglie molto bella. Un giorno (...)”

Nov. 27: “Uno grande moaddo andò ad Alessandria, ed andava un giorno (...)”

Nov. 98: “Uno mercatante che recava berrette, sì li si bagnaro (...)”

Nov. 95: “Uno màrtore di villa venia a Firenze per comperare un farsetto. Domandò a una bottega (...)”

(11) Ambrosini, R., *I tempi storici nell'italiano antico*, en *Strutture e parole*, Palermo, S.F. Flaccovio, Ed., 1970, pp. 113-202. Vid. también: De Felice, F., *Problemi di aspetto nei più antichi testi francesi*, en “Vox Romanica”, 16 (1957), pp. 1-51.

Inicios con los personajes más ampliamente particularizados —aunque en ningún caso de forma pormenorizada—, como puede ser el de la *novella* 99, “la bella novella d’amore”, constituyen sin duda una excepción.

En el extremo opuesto habría que situar aquellos otros cuentos donde la carencia de particularización es absoluta: el personaje es simplemente indicado a través del pronombre indefinido “uno”, sujeto del verbo del episodio inicial:

Nov. 87: “Uno s’andò a confessare al prete suo, (...)”

Nov. 91: “Uno si confessò da un frate, e disse che (...)”

Si se me permite jugar sobre la base de la expresión “mujer-objeto”, diría que estamos ante verdaderos “personaje-objeto”.

Por último, quisiera referirme a una variante de este grupo de cuentos en donde, tras la introducción del personaje mediante sintagma nominal indeterminado en forma similar a las descritas, se nos informa de su nombre propio. Por ejemplo en la *novella* 8:

“Uno signore di Grecia, lo quale possedeo grandissimo reame, e avea nome Aulix, avea uno suo giovane figliuolo (...)”

A veces se trata de personajes históricos, como en la *novella* 66:

“Fue uno filosofo molto savio, lo quale avea nome Diogene. Questo filosofo (...)”

E incluso contemporáneos, aunque el episodio que se les atribuye no les correspondiera en realidad, como en la *novella* 11:

“Uno medico fu, lo quale ebbe nome Giordano, il quale avea uno suo falso discepolo.”.

En dos casos, *novelle* 30 y 34, sólo se nos ofrece la inicial del nombre.

¿Qué diferencia puede haber entre estos cuentos y aquellos otros que vimos anteriormente donde el personaje es introducido directamente por su nombre propio?

En primer lugar habría que observar que mientras que en aquéllos los nombres propios están utilizados con función referencial como designación unívoca de un individuo que se supone conocido en mayor o menor medida, en estos otros, diversamente, están siendo utilizados con función *apelativa* (12), es decir, asignando explícitamente un nombre propio a una persona que se acaba de estimar, no lo olvidemos, desconocida para el receptor.

Otra diferencia notable reside en el hecho de que el personaje introducido inicialmente por su nombre propio, comúnmente, sigue siendo así designado a lo largo de todo el cuento, mientras que, por el contrario, en todas estas otras narraciones —salvo en una— el nombre propio no vuelve a ser usado nunca más, estableciéndose las correferencias sucesivas por los medios habituales de elipsis, prónombres o bien, cuando es necesaria una denominación plena, se utiliza aquella que había servido para introducir el personaje (“re”, “signore”, “maestro”, “cavaliere di corte”, “filosofo”, etc.). Y además, en esa única excepción, la *novella* 34, la repetición del nombre propio o mejor dicho de su inicial, resulta provocada por “necesidades del guión”:

(12) Lyons, J., *Semántica*, Barcelona, Teide, 1980, p. 206.

se trata de evitar ambigüedad referencial entre los “due nobili cavalieri” co-protagonistas.

Si a todo ello añadimos que en uno de estos relatos, el número 64, aparece la *nominación ejecutiva expresa* (13) por parte de la propia voz narrante, “pognamli nome messer Alamano”, nombre que no vuelve a ser utilizado, sino que incluso se le designa más adelante como “messere cotale”, parece lícito interpretar todos estos enunciados *apelativos*, que no *referenciales*, no digo ya como actos caprichosos del narrador, pero sí superfluos textualmente, puesto que no quedan imbricados en y justificados por el posterior desarrollo textual. No es la identidad de estos personajes la que atrae la atención del narrador y la que quiere despertar en sus lectores, sino que más bien intenta dirigirla hacia la propia materia narrada.

La finalidad perseguida en todos estos cuentos en los que se hace uso de un sintagma nominal indeterminado, no es ya la de mantener o iniciar una saga centrada en un personaje-símbolo, encarnación de valores positivos o negativos, pero vivos en la ideología de la nueva sociedad, sino la de obtener rendimiento directo de la propia anécdota narrada, independientemente de sus protagonistas, como mecanismo propulsor de un código de comportamiento basado no sólo en la sabiduría, la nobleza, la cortesía, la liberalidad, sino también en la valoración del mérito personal, de la agudeza de ingenio manifestada a través de la palabra rápida y certera, del juicio genial, de la argucia, incluso de la burla, de la vivacidad... Aspectos todos ellos que la obra toma de una realidad polifacética y a la que devuelve pero respaldados ya por el prestigio de la palabra escrita.

Se caracteriza así una forma de concebir el mundo diferenciada de la “signori-le”, pero además, no se trata sólo, como es habitual en el Medievo, de seguir los dictámenes de la tradición, sino de recuperarla, enriquecerla y establecerla para un más amplio espacio social que el de los “doctos”.

Muchas otras cuestiones relativas al *incipit* de los cuentos se han quedado en el tintero por falta de tiempo para su exposición.

Y así, como habrán podido observar, en ningún momento he aludido al que ciertamente es el personaje más nombrado en el libro: “Lo ‘imperadore Federigo’”, y no porque su mención escape a las clasificaciones que he efectuado, sino porque pudiendo considerarse que las *novelle* que le atañen forman una serie, esta circunstancia implica relaciones intertextuales particulares y precisas, que no es posible desarrollar aquí.

Tampoco he dedicado apenas atención al importante problema del aspecto verbal. A partir de las apreciaciones de Weinrich relacionando el uso del *passato remoto* inicial seguido de *imperfetto* con el “marco” de la narración (14), no habría tenido más remedio que rastrear las fuentes de cada cuento para poder aceptar o rechazar su teoría, y ya saben Vds. no sólo las dificultades materiales que ello entrañaría, sino incluso su imposibilidad en ciertos casos en los que carecemos del antecedente directo.

Sí quisiera sin embargo señalar que los resultados del análisis son válidos tanto

(13) *Ibid.*

(14) Weinrich, H., *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 260-273.

si el texto es fruto de uno o varios autores, de uno o varios recopiladores, dado que las regularidades observadas no son imputables a una opción estilística, sino que hay que referirlas a la “norma de la *parole*”.

En realidad, me he limitado a poner de relieve algunos aspectos que ciertamente percibe el lector-crítico e incluso el lector-común que preste suficiente atención al texto. Eso sí, he tratado de darles un fundamento objetivo. Porque éste considero ha de ser el cometido de un análisis lingüístico: explicar cómo y por qué un texto recibe una determinada interpretación.





EL MILAGRO DEL MONJE Y LA FLOR EN BONVESIN DA LA RIVA: (VARIANTES RESPECTO A BERCEO Y ALFONSO X)

PEDRO LUIS LADRON DE GUEVARA MELLADO

Universidad de Murcia

Ha sido nuestro propósito estudiar la forma en que Bonvesin da la Riva, el mayor poeta lombardo del siglo XIII (1), planteó el conocido milagro del clérigo y la flor, comparándolo con los escritos por Berceo y Alfonso X sobre el mismo tema y descartando, por supuesto, la influencia directa entre ellos, pues “Estas narraciones —escritas muchas de ellas en latín y no pocas en lengua romance—, tienen su origen en las *Acta martinum* (ss. II y III), se independizan de su contexto lógico las Vidas de los Santos, (*Vitae Patrum*), en tiempos de Gregorio Magno, alcanzan su máxima difusión en la Baja Edad Media (ss. XII y XIII) y se extinguen hacia el s. XV” (2). Tal cantidad de colecciones de santos y milagros (3) hicieron que los temas fueran cono-

(1) Para mayor información sobre la obra y la figura de Bonvesin da la Riva: José Antonio Trigueros Cano, “Bonvesin da la Riva y sus ‘Laudes de Vergine Maria’”, en *Estudios Románicos*, nº 1, Murcia, Universidad de Murcia, 1978, pp. 9-58. Incluye la traducción de las “Laudes”. Franceschini, E., “Un maestro milanese del Duecento: Bonvesin da la Riva e la sua ‘vita scolastica’”, en *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, vol. I, Milán, Università Sacro Cuore, 1972, pp. 43-58.

(2) Jesús Montoya, *Las colecciones de Milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Granada, Universidad de Granada, 1981, p. 17.

(3) Algunas colecciones de milagros son:

Mariale Magnum (citado por Vicente de Beauvais como fuente de alguna de sus historias milagrosas). Gautier de Coinci, (1177-1236), *Les Miracles de Nostre Dame*, publiés par V. Frederic Koenig, Librairie Oros, enevé, I-III, 1966-70. Gualtierus (monje de Cluny en el siglo XII), *De miraculis beatae Virginis Mariae*; se halla en la *Patrologia latina*, del abad Migne, tomo CLXXIII, París, 1854, cuenta el autor que había oído contar los milagros a Gofrido, obispo de Chartres (1116-1149). Gil de Zamora, “Cincuenta leyendas por...”, a cargo de F. Fita, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VII (1885), 54-114. Vicentius Bellovacensis (Vicente de Beauvais), “Gesta Domini Hiesu et miracula beatae Virginis matris eius Mariae en *Speculum Historiale*, libro VIII, ed. Argentorati, Estrasburgo, 1473. Pothon, *Liber de miraculis Sanctae Dei Genitricis Mariae*. Johannes Gobius, *Scala Caeli*, reproduce con variantes leyendas del *Mariale Magnum* y de otras fuentes. Hernán de Laon (abad de San Martín de Tournay, siglo XI-XII), *De miraculis Beatae Mariae Suesionensis*. Hugo Farsitus, amigo de S. Bernardo, mitad s. XIII, *De miraculis Beatae Mariae Suessionensis*. *Liber miraculorum Sancyae Mariae de Rupe-Amatoris*, o *Liber de Miraculis B.M. de Rupe-*

cidos en toda Europa, tanto en la Alta como en la Baja Edad Media (este milagro está incluido en *Liber de Miraculis Sanctae Dei Genitricis Mariae*, en los de Gil de Zamora, *Miracula Sanctae Virginis Mariae*, Ms. 110, Thott 128, Gautier de Coinci, Vicente de Beauvais, etc.); por todo ello hemos centrado nuestro estudio en el valor y la función de las coincidencias y las diferencias del de Bonvesin respecto a los de Alfonso X y Berceo.

Aparece este milagro al final de la obra de Bonvesin *Laudes da Virgine Maria*, con el título “De quodam monaco qui vocabatur frater Ave Maria”. Trata sobre un monje que antes de tomar los hábitos tuvo una mala conducta (“stete reo homo longo tempo”), pero que tras su conversión mantuvo un recto comportamiento (“fé bon ovramento”). Debido a su formación poco docta (“non era leterao”) se le asignó un clérigo para que le enseñase a predicar, cosa que no fue posible debido a su escasa inteligencia (“Lo cor trop duro da imprende lo cavale haveva”), no aprendiendo siquiera el Padrenuestro, sólo el Ave María que repetía sin cesar, haciéndose gran devoto de la Virgen. Tras morir por voluntad divina (“Quand plaque al Creator”) fue acogido en el paraíso (“De la citae celeste el è fagio citain”). Sobre su tumba nació una planta en cuyas hojas aparecía escrito con letras doradas “Ave Maria” (“Con lettere d’oro in le foie scrigio era AVE MARIA”). Ante este sorprendente hecho los monjes escarbaron para ver de dónde nacía la raíz: en el corazón del monje estaba enroscada y a través de su boca salía al exterior (“dal cor fò per la boca la planta ghe fo trovadha”); esto confirmó a sus compañeros el gran amor que había profesado a la Virgen. Termina Bonvesin con una moraleja en la que enseña que María recompensará generosamente a aquellos que la amen en este mundo (“Nisun farà a la Vergen honor ke i sia in grao / ke lu de mille cotante no’n sia remunerao”).

Valoración de Bonvesin

A la hora de valorar a Bonvesin siempre encontramos el mismo juicio que sus críticos parecen pasarse unos a otros, más por apatía que por convicción: “quale autore in volgare Bonvesin è eminentemente un traduttore” (4) escribe el más prestigioso de ellos, Contini. Juicio tan radical queda matizado por su condición moralizadora: “la parte di Bouvesin sarebbe dunque piccola. La novità principale sta nell’aver volto, com’egli sempre suol fare, l’argomento a un fine didattico e morale” (5), lo cual no significa demasiado si tenemos en cuenta que la literatura de la Edad Media se caracteriza por ser moralizante y didáctica. Un tercer rasgo a añadir a los dos anteriores es el de divulgador (“divulgatore sempre più che inventore”) (6). Visto lo anterior,

Amatoris, Ed. Servois, Bib. de l’Ecole des Chartes, *Miracula Beatae Mariae-Virginis in carnotensi ecclesia facta*. Guibert (1133-1224, abad de Santa Maria de Nogent-sous-Coucy) recoge milagros en sus libros *Gesta Dei per Francos*, y *De vita sua*. Giacomo da Varaggio, *Historia lombardica seu legenda Sanctorum*.

(4) G. Contini, “Poeti del Duecento”, en *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 2, 1^o, Milano-Napoli, Ricciardi ed., 1960, p. 667.

(5) L. Biadene, “Carmina de mensibus” de Bonvesin da la Riva”, *Studi di Filologia Romanza*, vol. XI, Loescher, Turín, 1903, p. 25.

(6) G. Contini, *op. cit.*, p. 670.

¿podemos considerarlo un escritor propiamente dicho?. La respuesta no puede ser otra que afirmativa, aunque con las limitaciones establecidas por Curtius cuando señala que tales autores anteponen la divulgación del patrimonio cultural común a la originalidad, pero con la seguridad de que, como afirma el prof. Montoya, el autor de colecciones de milagros “no es el mero traductor de todos y cada uno de los milagros que encuentra en sus fuentes, sino que selecciona aquellos que él pretende difundir, aplicando un criterio particular, confirma —a su modo— la veracidad de lo que transmite y estampa su firma” (7).

Ante alguno de los juicios sobre Bonvesin reacciona Maria Corti, quien tras señalar que “lo attirano i vantaggi del moralista” añade que “è un rielaboratore ingegnoso” (8) despegándose de la crítica anterior al no considerarlo ya un traductor sino un reelaborador. Corti, al estudiar la *Disputatio rosae cum viola* de Bonvesin, señala las tres fuentes latinas que éste podía conocer (9), en ellas el desenlace o es a favor de la rosa o bien hay paridad. Por el contrario Bonvesin en su obra da la supremacía a la violeta lo cual “è ben significativo della sua figura ambrosianamente pia e borghese” como acertadamente señaló Contini (10), lo que implica que Bonvesin no seguía al pie de la letra, como si de un traductor se tratase, el texto latino, sino que procuraba aportar rasgos que diesen a los milagros un espíritu más acorde con su personalidad y su finalidad pedagógica.

Clasificación del milagro

Vamos a ver en que grupo puede ser incluido el milagro de Bonvesin, y para ello señalaremos los tres aspectos que lo caracterizan:

- a) El clérigo ignorante.
- b) El canto frecuente del Ave María.
- c) El nacimiento de la flor o planta.

Teniendo en cuenta estos elementos, podíamos haber relacionado el milagro de Bonvesin con el noveno de Berceo (del monje que sólo sabía cantar la misa de Santa María por lo que fue expulsado por el obispo), o las cantigas 71 (la Virgen enseñó a una monja a decir pausadamente el Ave María), 80 (sobre las cinco letras del nombre de Santa María), 188 (de la doncella que creyeron envenenada y tras su muerte le abrieron el pecho descubriendo en su corazón figurada la Virgen); sin embargo les falta el elemento característico de este tipo de milagros: el nacimiento de la flor en el cadáver, pues éste no es un elemento más, sino que es determinante, es el que condiciona toda la narración. Por ello vamos a comparar el milagro de Bonvesin con el III de Berceo (“De un clérigo, devoto de María, en cuya boca, después de muerto,

(7) Jesús Montoya, *op. cit.*, pp. 75-76.

(8) Maria Corti, “Il genere ‘disputatio’ e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva”, *Strumenti Critici*, 21-22, octubre 1973 (Einaudi, Turin), p. 164.

(9) Las fuentes latinas citadas son: *Certamen rosae lilique* de Sedulio Scoto, S. IX; *Epistola* de Pier della Vigna; *Conflictus rose et viole* de anónimo del siglo XIII.

(10) Contini, *op. cit.*, p. 670.

se encontró una flor”) y las Cantigas 24 (“Esta é como Santa Maria fez nacer hũa fror ne boca ao crérigo depois que foi morto, et era en semellança de lillio, porque a loaua”) y 56 (“Esta é como Santa Maria fez nacer as cinco rosas na boca do monge de pos ssa morte, polos cinco salmos que dizia a onrra das cinco léteras que á seu nome”).

Este grupo de milagros que podríamos llamar “Del cadáver y la flor” se subdivide en dos grupos: El primero está formado por clérigos de vida pecadora en los que la flor constituye la prueba de que la Virgen acepta sean enterrados en campo santo, a pesar de sus pecados y como gracia por el amor que le profesaron; en este subgrupo se incluye la cantiga 24 y el milagro III de Berceo. Suele aparecer la Virgen —en estilo directo— reprochando que no se haya dado cristiana sepultura a su servidor. La finalidad de estos milagros es demostrar que la devoción por la Virgen puede ser causa del perdón de pecados mayores.

El segundo subgrupo está formado por aquellos clérigos que tras llevar una vida pecadora, se convierten y mantienen una conducta ejemplar. Esta actitud hace innecesaria la intervención de la Virgen, pues son enterrados en campo santo al no existir dudas sobre su comportamiento; en este subgrupo se encuentra el milagro 5 de Bonvesín y la cantiga 56. El valor del nacimiento de la flor es otro: el clérigo que en vida hacía salir de su boca el Ave María (u otras alabanzas a la Virgen), una vez muerto, verá salir de su boca plantas o flores, prueba de su inmortalidad. La Virgen agradece las alabanzas recibidas con su intervención sobrenatural a través de la planta, de manera que todos sepan que quien la alabe será recompensado. Es por tanto una exaltación de la oración mariana.

Estructura de los milagros

a) Presentación del protagonista

En Bonvesín es un hombre pecador y malvado que tras su conversión mantiene una conducta ejemplar e intachable. De iguales características es el protagonista de la cantiga 56 que gusta “tender- / se todo et repentir / do que fora merecer / quand’era fol e astroso”; no así el de la cantiga 24 que es un monje “tafur et ladron” y el de Berceo, monje “tiestherido, / ennos vicios seglares feramient embevido”, la conducta deshonrosa de los protagonistas de estos dos últimos creará la posterior duda sobre el lugar en que han de ser enterrados y dará pie a la intervención de la Virgen.

Bonvesin no trató de hacer una recopilación de milagros, como fue el caso del Rey Sabio, sino que quiso componer una obra dedicada a María y que sirviera de ali-ciente a sus alumnos. Para ello eligió cinco milagros (el cinco es número que representa a María, pues son cinco las letras que forman su nombre), de los más representativos o más acordes con sus gustos. Los dos primeros se refieren a grandes pecadores (el habitante de un castillo y un pirata) y los dos últimos a monjes devotos, el milagro central es el de Santa María Egipcíaca, muy conocido en la época.

Bonvesin recoge milagros cuyos protagonistas, aún siendo pecadores, buscan el arrepentimiento. El protagonista no es completamente malo: el habitante del cas-

tillo debe su maldad al demonio que vive oculto en su casa “in specia d’omo me- tudho”; el pirata, pese a sus saqueos, ruega a la Virgen le haga abandonar el mal camino (“pregando k’ella lo trazesse da quella rea via”) y por ello se le permitirá morir confesado; el monje bueno es salvado de ser atracado por intervención de la Virgen, que no sólo lo evita sino que haciéndolo consigue la conversión de los ladrones; en el último, el monje había sido un ladrón que ahora mantiene una conducta intachable. Apartado especial merece Maria Egipcíaca, la fama de esta historia llevaría al poeta a incluirlo, la protagonista pagaría con largos años de penitencia en el desierto su deseo de lujuria.

La causa de este tipo de personajes se debe a la condición de maestro de nuestro poeta; estos relatos servían como enseñanza a sus alumnos. De poco hubiera servido a nuestro escritor milagros en los que bastase el amor a María para conseguir el paraíso, pues hubiera conseguido alumnos muy devotos de María pero de vida disipada y lujuriosa, ya que se limitarían a confiar en la Virgen para su salvación. Para Bonvesin la devoción mariana sirve como ayuda para el arrepentimiento, pero sin excluir la penitencia: el pirata paga sus pecados sufriendo mientras su cabeza flota en el mar; de igual modo, Maria Egipcíaca será perdonada tras hacer penitencia en el desierto. Por la misma causa pedagógica Bonvesin excluiría milagros donde aparecieran frailes o monjas de comportamiento dudoso, pues servirían más como burla entre sus alumnos que como enseñanza.

b) Relación del protagonista con la Virgen

Sabemos que el común denominador de estos milagros es la devoción mariana, sin embargo hemos de puntualizar esta pasión por María: En Bonvesin hay que destacar dos momentos, el primero es la amistad del monje hacia la Virgen (“stete amigo dra Vergene”), y el segundo, mucho más intenso e importante, es cuando, gracias al Ave Maria que ha aprendido, siente hacia la Virgen una gran devoción por lo que trata de honrarla en todo momento, rezándole constantemente el Ave María (“Apena k’el poesse imprende avemaria: el prend amar la Vergene, quella rosa floria, / devotamente la honora sor tute le cose ke sia, adesso in logo dre hore diseva ave-maria”). Mas coincidente con éste es la Cantiga 56, donde el monje aparte de ser devoto (“sabía ben querer / á Uirgen que non á par”) le compone cinco salmos (“porén foi com- poer / cinque salmos”). En la cantiga 24 el monje también es devoto, aunque queda en entredicho ante el oyente por su posterior comportamiento, ya que tras saludar a la Virgen va a cometer fechorías (“E poi fazía oraçon, / ya comprir sue mal enton”). En Berceo únicamente se alude a que pese su mal comportamiento siempre saludaba a la Virgen (“nin irié a la eglezia nin a ningun mandado, / qe el su nomne ante non fuesse aclamado”).

c) La muerte del clérigo

Está directamente relacionada con el comportamiento del monje en vida. En Bonvesin y en la cantiga 56 es ejemplar, pues muere en gracia de Dios. Por el contrario en Berceo es asesinado (“Dezir no lo sabria sobre qual ocasión / ca nos no lo sabe-

mos si lo buscó o non, / diéronli enemigos salto a est varón, ovieron a matarlo”) y en la cantiga 24 se nos dice que no sólo murió sin confesión sino que hubo de ser enterrado fuera del cementerio (“morreu sen confisson / per sua malandanza... Porque tal morte foi morrer, / non o quisieron receber no sagrad’ ”).

d) *Intercesión de la Virgen*

En Bonvesin no hay una intervención directa de la Virgen, ya que el poeta lombardo procura no hacer un uso excesivo del elemento sobrenatural, ya que perdería su carácter excepcional ante sus alumnos: los demás monjes se dan cuenta del acontecimiento por el nacimiento de la planta (“fò del so monumento una planta gh’è nadha”). En la cantiga 56 únicamente se nos cuenta que vieron que había nacido un rosal aunque sin hacer referencia a quienes eran los que lo habían visto. En la 24, al igual que en Berceo, se produce la intervención directa de la Virgen que reprocha no hayan enterrado a su devoto en campo santo: “Yo só sancta Maria / —escribe Berceo— madre de Jesu Christo qe mamó leche mía; / el qe vos desechastes de vuestra compannia, / por cancellario mio yo a éssi tenia” y Alfonso X en la cantiga 24 “Fezeste mal estança / ...Porque non quisestes coller / o meu crérigo, nen meter / no sagrad’, e longe poer / o fostes peruiltança”.

e) *Nacimiento de la flor o planta*

Es el hecho principal que va a caracterizar y dar nombre a algunos de estos milagros. En general va a ser una flor, aunque Bonvesin prefiere una planta en cuyas hojas aparece letras de oro formando el nombre de María (“Con lettere d’oro in le foie scrigio era AVE MARIA”) que surge de su boca pero que tiene enroscadas sus raíces en su corazón (“incercio lo cor del monego trovan k’ella è invoiadha, / dal cor fò per la boca la planta ghe fo trovadha”). Berceo cuenta como “Issiéli por la boca una fermosa flor / de muy grand fermosura, de muy fresca color”. Para Alfonso X, en la cantiga 24 era una flor que se parecía a un lirio (“fezlle nacer / fror na boca e parecer / de liro semellança”); y en la 56 le apareció un rosal en la boca con cinco rosas (“quand’ ouu’ a morrer, na boca ll’apareceu rosal que uíron teer cinque rosas”).

El hecho de que Bonvesin utilice una planta no significa que desconozca la simbología mariana, pues en la introducción define a la Virgen como “viora olente, quella è rosa floria, / quella è bianchissimo lilio”. Violeta, rosa, lirio, las tres flores que citara en su *Disputatio rosae cum viola*, donde el lirio hacía de juez y otorgaba la supremacía a la violeta por su sencillez, como correspondía a la mentalidad de Bonvesin; en el milagro IV las flores que los ladrones ven salir de la boca del monje y que la Señora recoge son rosas, flor mariana por excelencia. Bonvesin elige conscientemente una planta, no por desconocimiento de los símbolos sino por todo lo contrario, ya que no le interesa señalar nuevamente la relación con la Virgen, sino que utiliza la planta en su simbolografía total de nacimiento perpetuo, de flujo incesante de la vida, o lo que es lo mismo, como símbolo de la vida eterna (11). Las letras de oro simbolizan la luz celeste, la absoluta perfección, lo que confirma la entrada del monje en el reino de Dios.

(11) “La plante, premier degré de la vie, symbolise surtout la naissance perpetuelle, le flux

Al no tratarse de una recopilación sino de una pequeña obra Bonvesín la construye con una estructura mucho más matemática de cuanto hiciera Berceo o Alfonso X, no se limita a informar que la planta surgió de su boca, sino que primero anuncia como la dureza de su corazón (y hemos de aclarar que el corazón no simbolizaba los sentimientos, sino la inteligencia, la sagacidad y la intuición), como su escasa inteligencia le incapacitaba para el estudio, pese a lo cual consigue aprender la oración que constantemente repite por su boca. Esta es la causa de que cuando sus compañeros escarben no sólo encuentren la planta que sale por su boca, sino que va a estar enrollada en su corazón, pues su amor por María se basa en un hecho cognoscitivo y de voluntad que supera los limitados conocimientos del monje.

En conclusión, Bonvesin no se limita a ser un traductor, sino que da a los milagros un espíritu más acorde con su mentalidad y su función pedagógica. Dicha función, así como la labor educadora del autor, le obliga a escoger acertadamente los milagros, excluyendo los de clérigos o monjes impíos, y evidenciando que no hay salvación sin penitencia. Procura no hacer excesivo uso del elemento sobrenatural y de elementos fantasiosos que pudieran hacer dudar a sus alumnos de la veracidad de las historias contadas.

Por último, la planta no sólo surge de la boca (lugar de donde salían también las oraciones marianas) sino que clava sus raíces en el corazón del creyente, pues es allí donde tiene la sede su voluntad de amor hacia la Virgen, hecho cognoscitivo del que las oraciones son sólo una muestra. La planta que hunde sus raíces en el corazón humano no es sino el símbolo del flujo incesante de la vida, de la vida eterna.

Bibliografía

Ediciones utilizadas de los Milagros:

Berceo, G.: *El libro de los Milagros de Nuestra Señora*, edición crítica y estudio por Jesús Montoya Martínez, Universidad de Granada, Granada, 1986.

Contini, G.: "Poeti del Duecento", en *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 2, 1^o, Mialno-Napoli, Ricciardi ed., 1960, pp. 667-712 (recoge los milagros de Bonvesin).

Cueto, Leopoldo Augusto de, Marqués de Valmar, ed.: *Las 'Cantigas de Santa Maria' de Alfonso X el Sabio*, 2 vols., Madrid, RAE, 1889.

Otros estudios no citados anteriormente:

Bertolucci, V.: "Contributo allo studio della letteratura miracolistica", en *Miscellanea di studi ispanici VI*, Pisa, 1963, pp. 5-72.

Kjellman: *La deuxième collection anglonormande des miracles de la Sainte Vierge et son original latin*, publié par H. Kjellman, Paris, Upsala.

Levi, E.: *Il libro dei cinquanta miracoli della Vergine*, Bologna, 1917.

incessant de la vie" (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Vol. 4, Paris, Seghers, 1969, p. 28).



DE NUEVO SOBRE LA POESIA LAUDISTICA EN ESPAÑA Y PORTUGAL

AURELIA LEYVA

Universidad de Granada

En Italia, con San Francisco y la Orden por él creada, aparece el movimiento poético franciscano, que rápidamente se extiende por toda Europa. Sus colecciones poéticas, los laudarios, son muy numerosos en Italia, como bien se desprende de la obra de Annibale Tenneroni (1). Las composiciones más antiguas llegadas hasta nosotros datan de la primera mitad del siglo XIII, su fama se extendió y florecieron durante la segunda mitad de ese siglo.

Se tienen noticias del conocimiento en la Península Ibérica de esta producción literaria de carácter religioso de la Orden franciscana. Orden a la que perteneció Jacopone da Todi, gran conocedor de la Sagrada Escritura, del platonismo de San Agustín y del Pseudo Dionisio Areopagita, revivido a través de Hugo y Ricardo de San Víctor y también de la obra de Juan Escoto Eurigena, de San Bernardo, de Inocencio III y de San Buenaventura, entre otros.

Los conocimientos sacados de todos ellos los inserta Jacopone tanto en sus *Laude* como en sus *Detti*, intentando esparcir en ellos, con su experiencia mística, una moral práctica, una ejemplaridad que emana de su misma experiencia. Son obras donde la idea del amor místico aparece tal y como había sido desarrollada y traducida, en imágenes y conceptos, por los místicos del siglo XII-XIII; así pues, son reflejo de los tratados de mística de su tiempo (2).

Estos escritos fueron recogidos por cuantos compañeros u oyentes devotos habían conocido o habían vivido más íntimamente con Jacopone, y tuvieron una

(1) *Inizii di Antiche Poesie Italiane Religiose e Morali con Prospetto dei Codici che le contengono e introduzione alle Laudi Spirituali*, Firenze, 1909.

(2) No nos referimos sólo a los tratados sino también al sentir contemporáneo y a "Una pittoresca serie di realtà attenenti al mondo umano [...] L'uomo dalla nascita alla morte, dal realismo della culla a quello della tomba, dal realismo della nutrizione a quello delle malattie; la vita della famiglia...; la vita cittadina...", etc. Cfr. el tratado de G. Getto, "Il realismo di Iacopone da Todi", en *Lettere Italiane*, VIII, 1956, pp. 223-269; las alusiones aquí traídas corresponden a las pp. 233-234.

notable difusión, no sólo oral, sino también escrita. Tras él, pudieron ser el espejo donde se mirasen las generaciones místicas franciscanas.

Como acabamos de decir más arriba, la lauda se extiende por toda Europa, pero es en nuestra Península, precisamente, donde tuvo mayor desarrollo y, también, más cultivadores, existiendo una abundante producción literaria debida a estos "Giullari di Dio".

Entre ellos se encuentra Fray Juan Gil de Zamora, primer representante conocido y, probablemente, el más antiguo de los poetas de su Orden en España, en concreto de la segunda mitad del siglo XIII.

M. Pelayo ha visto en los escritos de aquél semejanzas estructurales con el *Stabat Mater* de Jacopone, e imitaciones de los poetas umbros, sus hermanos en religión (3), aunque, en algunas de sus obras, me estoy refiriendo al *Officium*, si lo compone antes de 1257, como algún estudioso ha apuntado, Fray Gil no sería el imitador de Jacopone, sino a la inversa, puesto que la conversión del todino no tuvo lugar hasta después de 1263 (4), considerándose también el *Officium* como la obra que animó a Alfonso X a componer sus *Cantigas de Santa María*, y apuntando la posibilidad de que Fray Gil colaborara, con el mismo monarca, en la redacción de la *Crónica General de España*.

Su continuador será Raimundo Lulio, que también viste el hábito de terciario franciscano, y el célebre Fray Anselmo de Turmeda, ya conocido por su escandaloso comportamiento, al hacerse musulmán y averroísta.

No hay duda de que discípulos italianos de San Francisco trajeron consigo esta práctica poética y la implantaron en nuestro suelo.

Conforme avanza el tiempo, esta poesía franciscana se va haciendo más madura y, en palabras de Samuel Eiján,

como preludio anunciador vemos ya a los mejores poetas del postrer tercio del Siglo XV ingeniándose en buscar temas de carácter franciscano para sus versos. Es entonces cuando el Marqués de Santillana prodiga incienso en sus estrofas ante Fr. Pedro de Villacreces, Santa Clara y San Bernardino de Siena, y el agustino Fr. Lope del Monte exalta al Doctor Sutil en su poesía a la Inmaculada, y el Cartujo Juan de Padilla pone de relieve la gloria de San Francisco y de su Orden Seráfica en *Los doce triunfos de los doce Apóstoles*, y Gómez Manrique, hijo de la fundadora del convento de Santa Clara de Calabazanos, dedica sus versos del Nacimiento del Señor a una hermana suya, Clarisa en el mismo convento; y Fernán Pérez de Guzmán se inspira más de una vez en escritos de Gil de Zamora y tiene en sus poesías notas entusiastas en honor del Seráfico y de Duns Escoto, y Pablo de Santa María no redacta su poema *Las edades del mundo*, sin dejar en él un granito de arena en loa de los Franciscanos, y Alfonso Álvarez de Villasandino trenza su ramillete de encomios consagrado a Cisneros, y el vate Pedro Guillén de Segovia se acuerda de la influencia de los Frailes Menores para merecerse la protección del arzobispo Carrillo, y Alfonso Martínez de Toledo busca savia en el *Libro de las Donas* de Eximénez (5).

(3) *La poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, 1911, tomo I, p. 65.

(4) Véase Alfredo Mori, *Giullari di Dio*, Milano, 1920, p. 20.

(5) *La poesía franciscana en España, Portugal y América (Siglos XIII-XIX)*. Ensayo histórico-antológico, Santiago, 1935, pp. 66-67.

Como puede verse, la penetración y pervivencia de los temas franciscanos está asegurada, como lo demuestra el auge que tienen durante el reinado de los Reyes Católicos.

De Portugal, el más conocido fue el Mestre André Días (6), entre cuyos textos aparecen laudas teatrales y otras sólo para ser cantadas. Este dominico (que después se hace benedictino) compuso sus laudas en Florencia, en 1435, y, según Mário Martins (7), presentan raíces comunes con el *Laudario de Pisa* (8). Es en este laudario del portugués donde hay un buen número de poesías religiosas italianas traducidas al portugués, y se nos presenta como un documento valioso para poner de relieve las relaciones entre Portugal e Italia.

Gracias a la diligencia del P. Sabatelli (9), podemos hoy documentar cumplidamente la presencia de Jacopone da Todi tanto en España como en Portugal, siempre dentro del ámbito eclesiástico. Primeramente franciscano, pues ya es sabido que los *Spirituali* difundirían las *laudi* como instrumento de alabanza y de rebeldía. Pero el gran contenido religioso y franciscano que impregna estas poesías, y sobre todo su difusión oral (su posibilidad de canto) la extendieron a otros dominios, por ejemplo, el de la primitiva Orden Jerónima, que, por su especial estructura ibérica, volvería a difundir las laudas jacopónicas en los monasterios jerónimos de España y Portugal.

Pronto, según el rastreo, se conocen aquí sus *laudi*, ya que en el Siglo XIV el eremita Fray Basco (10), de la Orden Jerónima, las trae en el original italiano. Este habría vivido treinta años en Italia, en donde aprendió a cantar aquellas *laudi* que después enseñaría en varios monasterios de España y Portugal, a donde volvió después de su larga estancia en el extranjero.

El P. Sigüenza dice haber visto un manuscrito de estas laudas en Córdoba, escrito en español corrompido de italianismos y lusismos.

Otro dato son las noticias existentes de un franciscano, Fray Alvaro Pelayo (11), que había estado en Asís y que en el *De planctu Ecclesiae* trae un *Detto* de Jacopone.

El nombre de Jacopone vuelve a aparecer por obra del conocidísimo franciscano Fr. Marcos de Lisboa, que había estado en Italia mucho tiempo, buscando documentos para sus *Crónicas*, y al que el jesuita Luis González da Cámara le regaló un volu-

(6) Para su biografía puede consultarse la obra del franciscano A. Domingues da Sousa Costa, *Mestre André Dias de Escobar, Figura Ecuménica do Século XV*, Roma-Porto, 1967.

(7) *Laudes e Cantigas Espirituais de Mestre André Dias*, Lisboa, 1951.

(8) *Le Laudario de Pisa*, ed. de Erik Staaff, Upsala-Leipzig, 1931.

(9) Sigo en todo al P. Giacomo Jaifro Sabatelli, O.F.M., "La prima traduzione spagnola di laudi Iacoponiche", *Studi Francescani*, LV, 1958, pp. 3-34.

(10) Uno de los fundadores de la Orden de los Jerónimos, portugués, según Fr. José de Sigüenza (*Historia de la Orden de San Jerónimo*, I, c. 20; NBAE, VIII, 1907, p. 95). Por este mismo historiador sabemos que Fr. Basco fue uno de los discípulos del beato Tommasuccio, terciario franciscano, lo que se desprende de las memorias manuscritas de Fr. Basco de estas *laudas*, que el P. Sigüenza vio en Córdoba, en el Monasterio de San Jerónimo, "que son —escribe— ochenta himnos y más". En la misma obra citada, II, c. 5, p. 186, Sigüenza nos dice que Fr. Basco estaba en Portugal en los años 1355-1389 y que se sabía de memoria los *Detti* de Jacopone, que también enseñaba.

(11) Cfr. A. Amaro, "Fr. Alvaro Pelayo", en *Archivo Ibero-Americano*, V, 1916, pp. 13 y ss.

men de *laudi* de Jacopone. Al cabo del tiempo, Fr. Marcos se las devolvió, traducidas al castellano, para que aquél las imprimiera:

Ao muito R.P. Luis Gonzálvez da Cámara da Companhia de Jesús, confessor e Mestre d'El-rey nostro Senhor, Fray Marcos de Lisboa, frade menor deseja saude eterna: Bem lembrará a V.R. que em Roma me deu os cantos Italianos do bienaventurado f. Iacopone frade menor, peraque com elles me consolasse e esforçasse na peregrinação que então fazia por causa da história da nossa ordem... Agora os torno a V.R. em romance, traduzido por pessoa de saber e peito christão, pera que V.R. os faça imprimir (12).

Esta versión española del manuscrito es la primera impresa en España, y no por mano de Fr. Marcos, sino, como acabamos de ver, por una "pessoa de saber e peito christão", la cual, en "O intérprete ao lector" avisa que "a primeira pessoa [...] que me mostrou as obras do Beato Jacopone que são em rima Italiana, foi o frey Marcos de Lisboa, Ministro da Província de Santo Antonio de Portugal [...] Me rogou as quisesse traduzir en espanhol".

¿Quién era este traductor anónimo? Nada se sabe; pero parece, según se desprende de sus palabras, que no era religioso, ni siquiera eclesiástico:

E foi tambem isto causa que muitas cosas fiquem escuras, e quasi de todo não intelligíveis aos spíritus terrenos e tão occupados nas cousas do mundo como o meu. Mas não será assim aos espirituais...

Al parecer el anónimo traductor era portugués, según algunos indicios: lo escoge su compatriota para traducir, escribe la introducción en portugués, imprime el libro en Lisboa, aunque esto no es nada definitivo. Un hecho, sin embargo, que fortalece esta idea, es el que conociese bastante bien el castellano (lo que solía ocurrir a muchos portugueses, que lo usaban como su propio idioma, aunque dejando siempre algunos rasgos de su lengua nativa) (13).

El traductor habla, en un plano retórico —desde luego—, sobre la oscuridad del texto y la profundidad de la materia que trata (14), insistiendo en la dificultad que tiene de entender al poeta franciscano:

(12) Este pequeño volumen, erróneamente asignado por Eijan a Fr. Marcos de Lisboa (*op. cit.*, p. 128), dice, en su frontispicio: Cantos / Morales, / Spirituales, y Contemplativos / compuestos por el Beato F. Iacopone / da Tode, Frayle Menor. / Traduzidos nueva / mente de vulgar Italiano / en Hespañol / Divisos en tres classes por mas provecho de su lecion / Que es de admirables effectos en las almas / Con licencia del Ordinario, y del Sancto Officio / En Lisboa / Em casa de Francisco Correa / Impressor do Sereniss. / Cardenal Iff[ante] / M.D.LXXVI / Esta tassado a 60 maravedis en Papel.

(13) Dada la *intercultural idiomática* existente, debido al apogeo político y cultural de España, iba anexa su expansión política y lingüística. Por ello los portugueses sienten necesidad de escribir sus obras en castellano como medio de dar a conocer las mismas por todo el mundo; por ello el castellano fue el más peligroso rival del portugués y su prestigio, como lengua literaria y de cultura, fue creciente hasta mediados del S. XVII. La lengua española era hablada por los portugueses bastante más (y mejor) que la portuguesa por los españoles.

(14) "Divino Jacopón Ilustre y raro / que de amor nos contaste los secretos, / y en cuya alma el cielo no fue avaro, / mostrar de su poder grandes effectos, / faltándome tu ingenio alto y claro / ¿cómo podré arribar a tus conceptos?".

e como pude os acabei de traduzir todos. A maior dificuldade que aqui tive, foi na variedade das linguas, e na escuridade dos vocabulos com que este servo de Deus nos quis communicar estes segredos seus e do amor divino. Porque tão desejoso foi em todas as suas cousas mostrar um grande despreço e abhorrecimiento de si, que não somente e na vida o usou extranho e quiçã nunca visto, mas ainda pero a scriptura buscou as mais grosseiras linguas, as palavras mais toscas, escuras e desusadas que no italiano pòde achar.

La aprobación de esta obra fue dada el 11 de agosto de 1575 por el censor Fr. Bartholomeu Ferreira, el primero que aprobó también *Os Lusíadas*.

La obra está dividida en tres partes o "clases":

Primera / classe de los cantos / del Beato Fray Jacopone, / que contiene los que sirven a los que comiençan a dexar / el mundo y pecados, por amor de Dios.

Segunda classe / de los cantos del Beato Fray Jacopone, / que contiene los que convienen a los / que aprovechan en servicio y / amor de Dios.

Classe tercera de / los cantos del beato Jacopone, / que convienen a los mas perfectos.

Esta distribución la explica y justifica Fr. Marcos en la *Annotação*:

Por dar maior clareza, gosto e proveito aos bons leitores, posto que no Italiano andem estes cantos sem certa ordem escritos e impresos, parece bem e necessario que fossem repartidos segundo o grau da matéria que tratam. E assi vão neste volume distintos en tres classes, conforme aos tres degraus do caminho do Senhor, que são dos que començam, dos que aproveitam e dos que chegam já a maior perfeição de Deus.

No todas las laudas que traduce (un total de 104) son del todino. Como sabemos, es frecuente encontrar corrompido el texto de Jacopone, e incrementado, durante siglos, por el paso de una región italiana a otra, de cofradía en cofradía, etc. Por esto se presenta el doble problema de la reconstrucción textual y de la autenticidad (15).

El impreso está lejos de presentar una traducción fiel del original italiano, aunque en algunos casos mantiene cierto rigor en relación a aquél. A pesar de todo, el libro cumple, creemos, la finalidad que se propone: ofrecer y difundir unos cantos que son materia para la sublimación espiritual de los fieles.

* * *

Entre las primeras noticias conservadas de Jacopone y la primera traducción española de su obra en 1576, no puede negarse el influjo, aquí en España, de la poesía tradicional franciscana en dos poetas de la Orden de Menores, de la época de los Reyes Católicos: Iñigo de Mendoza y Ambrosio Montesino.

Menéndez y Pelayo ya apuntó que ambos conservan muchos rasgos de la poesía tradicional de su orden, ya que pueden haber seguido la constante de la misma, desde

(15) Si acudimos a las ediciones o repertorios, observamos que muchas de estas composiciones no coinciden. Cfr. *Le poesie spirituali del beato Iacopone da Todi* [...] con le scolie di F. Tresatti, M.O., Venezia, 1617; *I cantici del b. Iacopone da Todi* [...], ed. di G.B. Modio, Roma 1558; A. Tenneroni, *op. cit.*; *Le laude secondo la stampa fiorentina del 1400*, a cura di G. Ferri Bari, 1915; Iacopone da Todi, *Laudi, trattato e detti*, a cura di Franca Agno, Firenze, 1953; etc

San Francisco, en la “expresión popular de afectos místicos”, y la actitud medieval en el desprecio de lo físico sensible (*De contemptu mundi* de Inocencio III), de la que nace la sátira como desarrollo polémico. El docto estudioso considera visible la influencia de Jacopone da Todi en Fr. Ambrosio, cuestionándose hasta qué punto le haya sido efectiva y directa, tanto en “la expresión popular de los afectos místicos, como en lo candoroso y enérgico de la sátira moral” (16).

Otro investigador, Marcel Bataillon (17), no cree en un influjo directo del todino en Iñigo de Mendoza ni en Ambrosio de Montesino, sino indirecto, a través de la *Vita Christi* del Cartuxano, que tradujo Montesino en 1503. Ahí es donde, según él, se formaron ambos poetas. El investigador galo se pregunta si era corriente, entre los franciscanos españoles, el conocimiento de Jacopone al final del Siglo XV; en su opinión, la influencia de Jacopone sobre Montesino deberá ser demostrada por aproximaciones precisas.

En la obra fundamental de Fr. Ambrosio de Montesino, publicada en 1508 (18), aparecen las poesías que, con un lenguaje sencillo, tratan de llegar al pueblo y moverlo a devoción por medio de los motivos teológicos de la vida de Cristo, de la Virgen y de los Santos, especialmente de su hermano fundador San Francisco de Asís.

Dada la influencia en su *Cancionero* de la tradición franciscana antes señalada, se especula con que “este orador sagrado, expositor popular del dogma y de la moral cristiana [...], teólogo que pone su ciencia al alcance de las muchedumbres” (19), conociera directamente las poesías del beato Jacopone, ya que existen indicios de ello.

Menéndez Pelayo revela que el fraile español conoció los *Cantos Espirituales* del italiano, según él traducidos al castellano en 1586 por primera vez (20), afirmando también que Montesino debió de ver otros antes de 1508, fecha en que aparece su *Cancionero*. Así pues, ve su poesía como un eco de la de los franciscanos del S. XIII, y especialmente de la de Jacopone. Señaló algunas similitudes entre los textos de ambos; así cuando, en las *Coplas a la Visitación de Nuestra Señora*, Montesino reprende a las mujeres en sus tres estados (doncellas, casadas y viudas), el crítico advierte un paralelismo con Jacopone:

O femine guardate
a le mortal ferute
nelle vostre vedute
besilisco portate.

Si Montesino censura a eclesiásticos y religiosos por su apego a las riquezas mundanas (“Pobreza es tesoro puro / y gran bien no conocido...”), Menéndez Pelayo

(16) Cfr. *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, 1944, cap. XXII, p. 41.

(17) “Chanson pieuse et poésie de dévotion. Fr. Ambrosio Montesino”, en *Bulletin Hispanique*, XXVII, 1925, pp. 228-238.

(18) *Cancionero de diversas obras de nuevo trobadas, todas compuestas e hechas por el muy reverendo padre fray Ambrosio Montesino, obispo de Cerdeña, de la orden de los menores*, Toledo, 1508. Cito por BAE, tomo 35, pp. 401-466.

(19) Cfr. Menéndez y Pelayo, *Antología...*, III, p. 61.

(20) *Ibid.* Como se ha dicho, la traducción es diez años anterior.

hace, de nuevo, la oportuna derivación del fraile umbro, en aquella canción que alude al “Dolce amor di povertade / quanto ti deggiamo amare...” Donde más abiertamente lo encuentra imitado, sin embargo, es en los pequeños diálogos de Navidad, incluso en la métrica utilizada (21).

Aparte de acogerse a la ficción alegórica, la poesía franciscana entra también en la literatura de los *exempla*. Recurre, como lo hiciera el santo fundador, a la naturaleza, adonde acude a sacar nociones o puntos de referencia para las comparaciones, estableciendo parangones entre escenas de la Biblia, por ejemplo, y escenas de la naturaleza que el oyente, por inculto que sea, fácilmente pueda comprender. Esto, que se da en Jacopone, es muy palpable también en el arte de Montesino.

Nadie ha indicado hasta ahora —que yo sepa— otro posible paralelismo existente entre unos versos de Fr. Ambrosio Montesino, que pertenecen al “Tractado del Santísimo Sacramento de la hostia consagrada”, y la obra de Jacopone. En el *Tractado* Montesino va descubriendo todos los beneficios, virtudes y ventajas del pan divino; un pan —la hostia— que fortalece y que es signo del excesivo amor de Dios y muralla de la fe. Constantemente está comparando esta hostia, este pan, con “un mar de pïedades”, con la más benéfica medicina, de extraordinarios efectos para todo aquél que la recibe en Gracia. Más que de una comparación, se trata de una absoluta identificación alegórica.

Tras el “Reconocimiento deste maravilloso beneficio”, que llama *don de dones*, escribe:

Este pan refrigerante
es un piélago infinito,
tan profundo, tan bastante
que en él nada el elefante
y vadea el corderito.
Así los más alumbrados
gozan dél cuasi del todo,
y los menos inflamados
son también muy consolados
en su modo (22).

Seguramente habrán llamado la atención, por su ingenuidad, los versos que constituyen la primera quintilla. La segunda no es más que una trasposición o aplicación directa del símil al sacramento de la Eucaristía. Justo lo que había hecho, bastantes años antes, Jacopone da Todi:

Nante è ne la scrittura — che onne studïante
sì ce pò bene legere — e proficere enante
notace l'alifante — l'aino ce pò pedovare (23).

A través de estos versos, donde coincide la referencia a los mismos animales, Jacopone

(21) *Ibid.*, pp. 63-64.

(22) BAE, tomo 35, p. 406b.

(23) Lauda XL, vv. 48-50, según la ed. de Franca Ageno, que traducimos así: “Antes bien la escritura es tal — que todo estudiante / así puede leerla bien — y aprovecharse ante ella; / allí nada el elefante — y el corderito puede vadear”.

destaca, además, en su Siglo XIII, las letras miniadas (letras ensangrentadas de la Pasión), interpretando metafóricamente la agonía de Cristo, cuyos *signos* son un “libro escrito” donde se puede aprender:

Eo so libro de vita, segnato de sette signi;
puoi ch'eo siraio aperto, trovarai cinque migni,
so de sangue vermigni, ove porram studiare.

(XL, 42-44) (24)

Esta idea mística de Jacopone viene aún de atrás. Precisamente había sido aplicada a la Eucaristía por Santo Tomás de Aquino. La misma aplicación, como puede verse, hizo Fr. Ambrosio, en el Siglo XV, aprovechando, tal vez, el espíritu y la letra de Jacopone da Todi.

Aunque nuestra aproximación no haya sido tan *precisa* como quería Marcel Bataillon, los textos confrontados permiten pensar, en fin, otra vez, en la probable influencia de la poesía jacopónica sobre la de Fr. Ambrosio de Montesino.

(24) Ageno, ed. cit., p. 143. La editora explica que “i cinque migni o segni rossi sono le piaghe di Cristo alle mani, ai piedi e al costato”. Para la difusión de esta imagen en la iconografía y en el teatro español de los siglos XVI y XVII, véase Agustín de la Granja, “Lope y las cintas coloradas”, en *Homenaje a Kurt Reichenberger. Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, Barcelona, 1989, pp. 263-276.

EN TORNO A LAS FORMAS DE LA VIDA RELIGIOSA CONSAGRADA EN EL “DUECENTO” ITALIANO

ANTONIO LINAGE CONDE

Madrid

Al padre Teodoro Calvo Madrid, O.S.A.R.

El estudio de las órdenes religiosas, en cuanto encarnaciones de una idea y vocación sobrenaturales y universales en ámbitos concretos del espacio, puede deparar entre otras cosas algunas consecuencias útiles para el mejor conocimiento de la historia de los países y territorios.

Desde este punto de vista vamos a atisbar el panorama del “duecento” italiano en su contexto de la Europa católica. Un siglo desde luego muy revelador en este sentido, por cuanto en él las formas de la vida religiosa consagrada preparan la leva de su anclaje medieval para enderezarse proa a la modernidad que ya se ve venir.

Pues es la centuria en la cual se acuñan nuevas familias cenobíticas que no son ni se llaman monásticas y vienen a transformar, haciéndole tan variopinto que resulta cualitativamente diverso, el precedente paisaje tejido del monopolio benedictino. Estamos en el siglo de los canónigos regulares, de los caballeros y de los frailes. Con raíces en el anterior, por supuesto, pero ¿acaso la duodécima, a la vez que cumbre de las precedentes que en ella desembocan, no puede también ser calificada de transición?

Se tu vedessi
com'io la carità che tra noi arde...

Así habla san Benito a Dante (1). Envuelto en una visión de gloria esplendente, sí; “e vidi cento sperule che 'nsieme-più s'abbellivan con mutuai rai”.

Y no es que nos propongamos extrapolar ni establecer conexiones ficticias que se dejan llevar por donde uno quiere si nos fijamos en que, al darse vista en el poema (2) al estrecho de Gibraltar —“l'un lito e l'altro vidi infin la Spagna, fin nel Morocco”— se hace referencia a que la juventud y su agilidad le han pasado ya a su

(1) *Paradiso*, XXII, 31-2.

(2) *Inferno*, XXVI, 103-11.

“descubridor”: —“Io e’compagni eravam vecchi e tardi, quando venimmo a quella foce stretta dove Ercule segnò li suoi riguardi”. El estrecho entre Sevilla y Ceuta que el poeta elige cuales puntos de referencia, el cual poeta en la otra ocasión que mienta a la ciudad andaluza peninsular lo hace situándola en las mismas coordenadas extremas, ¿acaso de finisterre un tanto? (3) —“che già tiene’l confine d’amendue li emisperi e tocca l’onda sotto Sobilia” (4).

Y aquello de “vecchi e tardi”, ¿podría significar en la mente de Dante que los confines de la cristiandad y hasta cierto punto del mundo conocido exigían y correlativamente eran también la fuente de las empresas más juveniles de los tiempos? Trataremos de ver hasta qué punto esta impresión se confirma o no en el ámbito italiano de la vida religiosa consagrada. El “se tu vedessi” en boca de san Benito de Nursia, ¿puede denotar a su vez un poco que ya no está tan en el ambiente a captar sin esfuerzo el valor contemplativo del monacato y que los vientos nuevos soplan y deben expandirse?

Y antes de entrar en materia vamos a excluir en principio de ella a los canónigos regulares, ya que el nuevo florecimiento que éstos conocieron y que remonta a la reforma gregoriana se insertaba genéricamente al principio en el mejoramiento de la disciplina clerical sin más, por consistir su esencia ante todo en la vida común del clero, enlazando de esa manera con una tradición mucho más antigua (5) y menos diferenciada desde la óptica que aquí nos interesa, si bien no hay que perder de vista que otra faceta suya sí encaja en el contexto de la época, el viento de la historia que estamos tentados a llamar de clausura afuera, el que tendía a la acción dejando la contemplación en el trasfondo. En efecto, los canónigos regulares, aun manteniendo la trascendencia del oficio coral y la estabilidad en sus casas, abrieron un tanto sus iglesias al apostolado de la población estable o transeúnte (6) de sus enclaves. Mas nos basta con esta alusión por ahora.

El orto de los caballeros y los frailes

El 17 de diciembre de 1198 es la fecha de la aprobación pontificia de la Orden Trinitaria, creación del provenzal san Juan de Mata, familia religiosa cuya finalidad específica consistía en la redención de los cautivos cristianos en los países musulmanes. Una motivación que apunta, pues, a la periferia de la cristiandad, y concretamente, en sus primeras realizaciones, a Marruecos y en consecuencia a través de la Península Ibérica. A los pocos meses, el 8 de marzo de 1199, Inocencio III entregaba a esos religiosos una carta de recomendación para el rey de Marruecos, Miramolín.

El evento es de la máxima trascendencia en la historia de la vida religiosa en cuanto implica el acta de nacimiento de los frailes, gremio en el que resulta indis-

(3) *Inferno*, XX, 126.

(4) “Sibilia” prefiere en *Inferno*, XX, 110.

(5) Recordemos que el canonicato basilical romano, precisamente por su específica misión de servicio litúrgico pontificio, había quedado al margen de la benedictinización; véase N. Widlocher, *La Congregazione dei canonici regolari Lateranensi* (Gubbio, 1929).

(6) Sabida es la relevancia de las casas canonicas en el camino de Santiago.

tible su prioridad cronológica. Notemos que aun siendo el factor determinante el redentor, en la nueva orden estaba implicada una dedicación asistencial que de por sí la hubiera justificado y había de permitir su subsistencia hasta nuestros días sin desnaturalizarse. Concretamente se reguló desde un principio prestar asistencia religiosa a los cautivos y cuidar a los enfermos de entre ellos con independencia de la posibilidad de su redención. De ahí, sin solución de continuidad, a las “casi catorce obras de misericordia” que le asignara Urbano VIII (7).

Con el mismo móvil redentor eran fundados en Barcelona los mercedarios el año 1218. No nos compete aquí discutir el carácter originariamente militar de esta Orden. Un tanto simultánea a la fundación de la de Predicadores por santo Domingo de Guzmán, un castellano aunque pusiera en práctica su idea en el mediodía francés (8), por otra parte con ocasión de unas perturbaciones heréticas que habían creado unos horizontes mentales no demasiado distintos al paisaje histórico que la Península Ibérica venía arrastrando desde su ya muy secular pugnacidad con el Islam. O sea no sólo de contaminación doctrinal sino de lucha armada.

Lucha armada que llega a ser el móvil específico de otra forma de la vida religiosa (9).

En ese ámbito, el año 1113 es la data de la aprobación pontificia de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén, los futuros caballeros de Rodas, y actualmente todavía de Malta; a través de su evolución, partiendo de dicha base hospitalaria, la primera orden militar pues (10), como es bien sabido. En 1119 surgieron los Templarios. Y en 1190 los Teutónicos. Estos trasplantados despues, tanto su sede como su actuación, desde ese solar común a las tres nuevas familias religiosas calendadas que era el reino latino de Jerusalén, a los confines orientales germánicos, o sea a otro territorio periférico, donde en 1202 se funda por su parte la Milicia de Cristo de Livonia o de los Portaespadas y en 1228 la de Dobrin o “Fratres Militiae Christi di Livonia contra Prutenos”. Y en otro espacio igualmente de la periferia cristiana, la Península Ibérica, había nacido el año 1158 la Orden de Calatrava. No vamos a mencionar las demás órdenes militares ibéricas. Pues lo que nos interesaba era sólo dejar constancia de que estas nuevas formas de la vida religiosa tuvieron su cuna o en todo caso su desarrollo en esos ámbitos litorales.

Lo que a título de cotejo con el panorama italiano nos era ineludible consignar.

Antes de pasar, inmediatamente, a tratar de los franciscanos, la magna aportación de su “duecento” a la nueva forma de vida religiosa de los tiempos, la ya dicha de los frailes mendicantes.

Y en este sentido nos permitimos citar a Robert Fossier (11) cuando escribe que los tales mendicantes, concebidos por los papas y sus fundadores cuales “agentes di-

(7) Véase bibliografía en I. Marchionni en el “Dizionario degli Istituti di Perfezione” 4 (1973), 1282-3.

(8) Cfr. M.H. Vicaire, *Histoire de saint Dominique* (París, 1957).

(9) Cfr. A. Linage Conde, *Militari, Ordine*, en el “Dizionario” citado en la nota 7, 5, 1287-1299.

(10) A.J. Forey, *The militarisation of the Hospital of St. John*, en “Studia Monastica” 26 (1984), 75-90.

(11) *Le Moyen Age. 3. Le temps des crises. 1250-1520* (París, 1983), p. 138.

rectos de la acción pontificia, o sea de la reforma de la Iglesia, ofrecían su mediación privilegiada en todos los momentos decisivos de la vida cristiana, siempre que la criatura tiene que acercarse a su creador". Y nosotros sugerimos si este papel que asumieron al ritmo del tiempo —de los tiempos— de la vida individual —o familiar o colectiva— de cada fiel, no se los puede también atribuir aplicado al tiempo sin más de su orto, a su momento histórico *tout court*. Del tiempo en el espacio claro está. Y así Francisco de Asís.

Naturalmente que dar siquiera una visión panorámica de su tema haría perder su justificación a este trabajo. Pero sí hemos de atraer la atención hacia algunos aspectos quizás iluminadores de las diferenciaciones o motivaciones itálicas que de todo el argumento venimos buscando.

Los franciscanos

Una nota muy peculiar que todavía sigue distinguiendo la bibliografía en la materia de las demás parejas es la distinción entre los franciscanos y el franciscanismo, consecuencia de haber surgido desde muy pronto movimientos inspirados en la sensibilidad e incluso las orientaciones de Francisco tomadas literalmente pero separados del encuadramiento definitivo de los mismos en la disciplina eclesiástica de la vida religiosa. Y lo destacamos aquí en cuanto a esa tentación permanente de lo franciscano, a caballo entre la milicia de la Iglesia y la heterodoxia, no responde sino una sintonización todavía más honda entre el fenómeno y su época. Aunque entre ésta y la inmediatamente anterior no haya solución de continuidad. En este sentido acaso no se ha reparado lo bastante en la prolongación que la afectividad mística de Francisco supone respecto de la espiritualidad de san Bernardo (12). Sólo que el de Asís llegó a los estigmas, que estamos tentados de decir. "E la regina del cielo, ond'io ardo-tutto d'amor", dice Bernardo por boca de Dante; "l'un fu tutto serafico in ardore", que define a Francisco el mismo poeta.

Ahora bien, la encarnación tan italiana de estos impulsos no está reñida con lo que antes apuntábamos de la localización ante todo de los vientos nuevos en la periferia conflictiva y combativa de la cristiandad, ya que aspectos y etapas tan decisivos en la biografía de Francisco como su estancia en España, camino frustrado de Marruecos (13), y en Egipto (14), no hacen sino confirmar tal intuición con más vigor,

(12) Véase Wilibrordo de Paris, *Rapports de saint François d'Assis avec le mouvement spirituel du XIII^e siècle*, en "Études Franciscaines" 12 (1962), 129-42.

(13) Atanasio López, *Viaje de san Francisco a España (1214)*, en "Archivo Iberoamericano" 1 (1914) 13-45 y 257-69; y E. Fort Cogul, *Sant Francesc d'Assis a Santes Creus*, "Studia Monastica" 2 (1960), 223-31. Sobre las consecuencias misioneras y martiriales: R. Menth, *Zur Verehrung der Protomartyren des Franziskanerordens, St. Bernard und Genossen*, en "Franziscanische Studien" 26 (1939), 101-20 (y él mismo sobre su oficio y su misa, *ibid.*, 27, 1940, 174-90; y 28, 1941, 90-8); y L. Amoros Payá, *Los santos mártires franciscanos B. Juan de Perusa y B. Pedro de Saxoferrato en la historia de Teruel*, en "Teruel" 8 (1956), 5-142.

(14) A. Ghinato, *Sanctus Franciscus in Oriente missionarius et peregrinus*, en "Acta Ordinis Fratrum Minorum vel ad Ordinem quoque modo pertinentia" 83 (1964), 164-81; G. Basetti-Sani en "Archivum Franciscanum Historicum" 65 (1972), 3-10; y F. Cardini en "Studi Franciscani" 71 (1974), 199-250 (este último polémico).

por lo buscados de exprofeso y desde otra geografía. Mientras que en las tierras ibéricas la tal geografía llegaba a ser determinante (15).

A pesar de lo cual incluso las órdenes militares tuvieron sus ecos en Italia, tema que naturalmente no podemos pasar por alto.

Las milicias religiosas italianas

En Lombardía el peligro herético de los patarinos llegó a tener un carácter al fin y al cabo no del todo diverso de la situación del Languedoc y así nos explicamos que la reacción diera lugar a la fundación en Parma el año 1233, por el dominico fray Bartolomeo de Vicenza o de Breganze, de la llamada Milicia de Jesucristo (16), aprobada por Gregorio IX el 22 de diciembre de 1234 y confirmada en seis cartas posteriores de la segunda mitad del 1235. Sus miembros no estaban sujetos al celibato, pero ello ya no era novedad en la Iglesia, a la vista de la Orden de Santiago, si bien en ésta había una rama de frailes con voto de castidad que en la parmense no existieron (17).

Esta orden se extinguió en 1260, pero algunos de sus miembros —patricios de Bolonia, Parma, Reggio Emilia y Módena— dieron vida el año siguiente, en Ronzano, cerca de Bolonia, con la aprobación de Urbano IV, a la llamada Milicia de la Virgen María —si bien comúnmente se los conocía por los “cavalieri gaudenti”—, manteniendo idéntico incluso el hábito, que se caracterizaba sobre todo por dos estrellas blancas y una cruz roja, pero admitiendo clérigos y servidores además de los caballeros casados. Y duraron hasta el año 1589, fecha de la muerte del último maestre general, Camilo Volta (18).

Ahora bien, un extremo en el que creemos deber insistir es el de las causas de las diferencias apuntadas entre el norte de Italia y el sur de Francia —por no hablar de la Península Ibérica o los confines germánicos—, concretamente la menor pujanza de lo religioso-militar allí. Nosotros pensamos se debe a la diversidad básica de la situación eclesiástica, de la heterodoxia precisamente, y no a la supuesta índole ante todo popular y democrática de su gobierno urbano frente al aristocraticismo imperante allende. La mejor prueba de ello es que la Milicia de la Virgen acabó teniendo algunas veces

(15) Un síntoma de lo permanente de esta constante en la psicología del país, a propósito de la presencia de un franciscano en una embajada marroquí a la corte de Madrid en 1885 en J.M. López, *El padre Lerchundi. Biografía documentada* (Madrid, 1927), pp. 170-1 (cita de un artículo firmado por “El Estudiante de Madrid” en el diario “La Fe” del 23 de diciembre de aquel año, núm. 2684).

(16) Véase G.G. Meersseman, en su recopilación “Ordo Fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo” (Roma, 1977), pp. 1250-70 (antes *Etudes sur les anciennes confrères dominicaines. IV. Les milices de Jésus Christ*, en “Archivum Fratrum Praedicatorum” 23, 1953, 275-308).

(17) En cambio en la Milicia de Jesucristo del Languedoc, que se había extinguido el año 1229, todos los caballeros eran célibes.

(18) En Treviso todavía quedaba algún “hermano alegre” pretendidamente el año 1737. Añadimos a la bibliografía: D.V. Federici, *Istoria dei Frati Gaudenti* (Venecia, 1787); y G. Roversi, *L'Ordine della Milizia di Maria Vergine Gloriosa detto dei Frati Gaudenti*, en “Ronzano e i Frati Gaudenti” (Bolonia, 1955).

una misión pacificadora entre bandos ciudadanos que no se habría concebido en el contexto de la Reconquista hispana (19) y denota pues la trascendencia de las familias patricias en el gobierno de aquellos municipios. “E da tua terra- [...] per conservar sua pace”, le dicen sintomáticamente a Dante dos “Fрати Godenti” (20). Y esa necesidad de no extrapolar visiones democráticas actuales *avant la lettre* en el pasado sí es una exigencia ineludible en la historiografía que quiera ser responsable (21). ¿Se nos permitirá contraponer un tanto en cambio los términos netamente de cruzada eclesial —aunque no íntegramente militar ni caballerescas— en que el mismo Dante ve a la “milicia dominica” *tout court*? “L’essercito di Cristo”, lisa y llanamente; por cierto con una descripción, sintomáticamente emparentada con esta idea, de las armas reales de la patria castellana del santo de Caleruega: “siede la fortunata Calaroga-sotto la protezione del grande scudo-in che soggiace il leone e soggioga” (22).

Y todavía podemos traer a colación un dato confirmatorio más si cabe de ese ya no sólo protagonismo sino atracción también de la vida religiosa de este Doscientos por la periferia. Se trata de una congregación de canónigos regulares, los de la Santa Cruz de Mortara (23), fundados en esta ciudad de la comarca de Pavía, por estar en el camino italiano de Santiago (24) y poder de esa manera servir de alto en él a sus peregrinos, a decir verdad en todo el trayecto de Mortara a Pavía. Estos Canónigos Mortarienses son del siglo anterior pero se extendieron mucho durante el nuestro, hasta llegar a cuarenta y dos entre abadías y prioratos bajo el pontificado de Urbano III.

Sin embargo, el origen italiano de los franciscanos nos induce a reflexionar más en torno a esta valoración.

Entre la acción y la exaltación

Pues es innegable que la vida religiosa en lo que tiene de dinámico se manifiesta como centrífuga durante el Duecento. Y no sólo en lo militar y lo redentor sino también en la asistencia hospitalaria más organizada —recordemos el origen hospitalario de algunas órdenes militares— y en la combatividad intelectual —pensamos en la Orden de Predicadores y su apogeo escolástico con esa índole aparejada razonadoramente utilitaria de conquistar nuevas verdades o sus formulaciones frente a la desinteresada rumiación contemplativa de la que se ha dicho teología monástica.

(19) Para el desarrollo coetáneo de este contexto urbano véase *ad exemplum* J. Gautier-Dalché, *Sepúlveda à la fin du Moyen-Age: évolution d’une ville castillane de la Meseta*, en “Le Moyen-Age” 79 (1963), 805-28.

(20) *Inferno*, XXIII, 105 y 107.

(21) En este sentido, desde el punto de vista de la teoría del Estado, cfr. E. Vegas Latapie, *Democracia, ¿una ilusión histórica?* (Discurso de recepción en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1965, Méjico, 1983); comentarios de F. Vicente Gella en el prólogo a la obra del autor *Los caminos del desengaño. Memorias políticas, II, 1936-38* (Madrid, 1987), pp. 13-15.

(22) *Paradiso*, XII, 37 y 52-4.

(23) F. Pezza, *L’Ordine Mortariense e l’abbazia mitrata di Santa Croce* (Mortara, 1923); y A. Bull, en el “Dizionario degli Istituti di Perfezione” 2 (1973), coll. 145-7.

(24) Cfr. P. Caucci, *Las peregrinaciones italianas a Santiago* (Santiago, 1971).

Pero en cambio, ¿Francisco de Asís no encarna, frente a esa acción, una exaltación que también está tocada del signo de los tiempos? En este sentido será bueno recordar ciertas notas un tanto precursoras de lo franciscano en una congregación monástica benedictina fundada a fines del siglo anterior y muy difundida en éste, por san Juan de Matera, la de Pulsano, tal y como lo ha visto dom Gregorio Penco (25). Y no podemos olvidar que Gioacchino da Fiore trató de consumir en su propia orden religiosa, la Florense, una renovación del monacato sin más nada menos que *ad instar superne Hierusalem*. Renovado pero sin solución de continuidad con san Benito, en quien el visionario calabrés, según lo escribió en su *Concordia Evangeliarum* (26), estimaba había comenzado el último de los ciclos históricos.

Y es más, aunque ello sea menos significativo en el plano local que en el de la historia eclesiástica sin más hasta llegar a ser una de las ciertas constantes de ésta, en este Doscientos, cuando los movimientos benedictinos reformados anteriores han perdido su impronta eremítica originaria —los vallombrosanos, los de Monte Vergine, los de Pulsano, hasta los mismos camaldulenses en una parte— y en aras no sólo del cenobitismo sino de la concentración intermonasterialmente organizada, se funda un tanto paradójicamente otra rama benedictina nueva de inspiración anacóretica todavía, la de los silvestrinos, así llamados por san Silvestre Guzzolini (27). En esas Marcas o antiguo *Picenum* donde también había tenido terreno abonado aquella Camáldula que precedió en la historia de la vida religiosa a la Cartuja cual tan original como feliz simbiosis entre las dos corrientes constantes del cenobitismo y la anacoresis.

Pero también en los dominios de las bellas letras, bellas por muy al servicio exclusivamente de los altos valores del espíritu sobrenatural que estuvieran, contó esta encrucijada de la historia que nos viene ocupando.

Del latín medieval a la nueva lengua románica

Sabido es que el latín medieval fue una lengua viva, aunque ya no lo era materna de nadie, y que esa innegable índole viviente estaba mucho más acusada en el monástico que en el escolástico y el humanístico, especies las tres que convivieron simultáneamente, si bien el Duecento señala el tramonto del primero en aras del segundo (28). Esta cronología implica que aquel latín fue sobre todo el de los siglos benedictinos. Y llegó a su apoteosis en san Bernardo.

(25) *Storia del monachesimo in Italia dalle origine alla fine del Medioevo* (Milán, 1983), pp. 235-7.

(26) Cfr. C. Baraut, *Un tratado inédito de Joaquín de Fiore: "De vita sancti Benedicti et de officio divino secundum eius doctrinam"*, en "Analecta Sacra Tarraconensia" 24 (1951), 33-122.

(27) En el monasterio silvestrino de Fabriano se viene publicando desde 1975 la "Bibliotheca Montisfani" que está poniendo al día la historia de la Orden; citamos entre sus títulos los núms. 2, G. Fattorini, *La spiritualità nell'Ordine di S. Benedetto di Montefano* (1976); 3, V. Fattorini, *La liturgia, nell'Ordine di S. Benedetto di Montefano* (1977); 4, C. Tuderti, *La riforma silvestrina alla luce dei documenti monastici della Chiesa, 1215-48* (1977); 5, *Atti del Convegno di Studi Storici del VIII Centenario della nascita di San Silvestro, 1177-1977* (1977 = "Studia Picena", 44); y 8, *Agiografia silvestrina medievale* (ed. R. Gregoire, 1983).

(28) Remitimos a nuestra ponencia en el Primer Simposio de Latín Cristiano de Madrid, noviembre de 1987, pendiente de publicación, *Los benedictinos y el latín*.

Pero no se puede negar que, como tal lengua viva, se prolongó hasta nuestros días, dejando aparte otros ámbitos cual el litúrgico, también en esa misma vertiente claustral (29), o sea, si la simplificación se nos permite, la de la inspiración ante todo ascética y mística.

Y es sorprendentemente, sobre todo en la poesía luego de un largo camino que había logrado su ascensión a las cumbres de la nueva expresividad al sustituir el ritmo por la rima, cómo entre ese latín, aun no siendo al fin y al cabo el idioma de comunidad hablante alguna, y las nuevas lenguas vernáculas, uno no siente apenas solución de continuidad. Baste recurrir al cotejo de ciertos himnos marianos del breviario con los poemas con parejo argumento laudatorio e impetratorio de Gonzalo de Berceo y el mismo Arcipreste de Hita. Continuidad que, claro está, se advierte más en las lenguas románicas, pero sin que se deje de percibir en las otras, pues no podemos olvidar que al lado de aquella literatura latina, en la Edad Media también puede hablarse de otra literatura parecidamente común aunque expresada en idiomas distintos entre sí.

Y esta aproximación de la expresión latina a la *lingua vernacula* la ha advertido Christine Mohrmann (30) más acusadamente en la poesía franciscana en latín, achacándolo a la sencillez evangélica de sus cultivadores. Una simplicidad, ella misma lo apostilla de seguida, que “más tarde, con Tomás de Celano (31), no rehusará ciertos procedimientos oratorios; y en la lengua de san Buenaventura recuperará el entusiasmo del estilo metafórico”.

Y por supuesto que, como todo el franciscanismo, su poesía está marcada por la impronta de la afectividad y el subjetivismo. Así la misma Mohrmann ve en el *Laudismus de sancta cruce*, de atribución buenaventuriana, la cristalización de toda esa sensibilidad nueva, pero sin que podamos olvidarnos del precedente bernardiano que a propósito del mismo san Francisco ya traíamos a colación antes. Ahí está el *Jesu dulcis memoria*. Buena prueba de esta otra continuidad es que el *Dies irae*, la pieza que por su inclusión en la misa de difuntos ha llegado a ser la encarnación más doméstica de la escatología cristiana, se atribuyó a Tomás de Celano aunque parece ser benedictina y del siglo anterior (32).

Y también en este Duecento, la secuencia a la vez más típica de la nueva devoción y, por eso, más latinamente vernacular si la expresión se nos da de paso, el *Stabat mater*.

(29) Epíteto que no ha de entenderse en la materialidad literal, ni en esta etapa de los frutos tardíos ni en la anterior. El latín monástico es una especie definida por características intrínsecas, y que se llama así por haber predominado en el de los monasterios, pero dándose también fuera de éstos, lo mismo que a la inversa algunas veces en los claustros se escribía el escolástico y el humanístico. Por citar un ejemplo del Duecento —o en todo caso fines del anterior—, el monje de Montecasino Alejandro, vertió en hexámetros el *Hesamerón* de san Ambrosio, complementándolo con datos de bestiarios. Dominio pues humanístico más que nada; cfr. M. Inguanez, *L'esamerone di S. Ambrogio ridotto in versi da Alessandro monaco di Montecassino*, en “Rivista Storica Benedettina” 8 (1913), 119-32 y 167-87.

(30) *Le latin médiéval*, en “Cahiers de Civilisation Médiévale” 1 (1958), 265-94 (reimp. en “Etudes sur le latin des chrétiens”, 2, Roma, 1961, 181-232).

(31) 1200-1260.

(32) Véase M. Inguanez, *Il “Dies Irae” in un codice del secolo XII* (“Miscellanea Cassinese”, 9; Montecasino, 1931, pp. 5-11, y reimpr. en “Rivista Liturgica”, 18, 1931, 277-82).

Mas antes decíamos de la índole más viva que tuvo el latín monástico comparado con el escolástico. A propósito de lo cual, un italiano de nuestro ámbito, el dominico de tempranas vinculaciones benedictinas santo Tomás de Aquino, es acreedor aquí al recuerdo de una doble consideración, en cuanto no es solamente autor de la *Summa Theologica* sino también de esa decisiva poesía litúrgica que es el oficio del Santísimo Sacramento, con el himno *Pange lingua* y la secuencia *Lauda Sion*. Ni que decir tiene que ésa es más “objetiva y dogmática” que la franciscana típica. Pero en cuanto articula en el esqueleto de la doctrina la sustancia devocional y la reviste del indumento del verso llega a una obra maestra no superable. Doble vertiente la del Aquinatense pues que nos explica sin esfuerzo lo “más viviente y humano” de su latín escolástico también, sobresaliendo así del rasero común de la especie. La Mohrmann lo atribuyó a su patria italiana. Nosotros no nos pronunciamos sobre el extremo.

En fin, también decíamos de la continuidad gemeladora de la inspiración religiosa y la expresión poética entre el latín monástico y la *lingua vernacula*. Frente a ella, el latín humanístico se nos queda como una creación más artificiosa, exigente de una pantalla intelectual *ad hoc* entre el escritor y el lector. Curiosamente, un monje de la Congregación de Pulsano, fray Hilario, que nos ha llegado revestido de cierto hábito legendario, del monasterio de Santa Croce del Corvo, fundado el 1186, acompañante que había sido de Dante en un viaje de éste por la diócesis de Luni, dedicó un *Inferno* a Uguccone della Faggiuola, “cum quibusdam glosulis”, acompañando el ejemplar de una defensa del uso por el poeta de la lengua “toscana” en términos de exaltación: *vulgari, dico, non simplici, sed musico* (33). Mientras que en cambio otro benedictino, el olivetano Mateo Ronto, ya en el Cuatrocientos, entre 1427 y 1431, traducía la *Divina Comedia* al latín (34). Humanísticamente claro, como no podía menos de ser. Que al fin y al cabo, también a ras de tierra, *multi sunt mansiones in domo patris mei*.

(33) P. Lugano, *Dante, il monasterio del Corvo e l'Epistola di frate Ilario*, en “Rivista Storica Benedettina” 4 (1909), 209-30 y 5 (1910), 395-405.

(34) C.M. Piastra, *Note sulle versione latine della “Divina Commedia”*, en “Aevum” 30 (1956), 267-71 y 35 (1961), 274.



LOS VIAJES, LOS VIAJEROS Y EL PUBLICO EN EL SIGLO XIII

MIRELLA MAROTTA PERAMOS

Universidad Complutense de Madrid

La importancia de los viajes en el Occidente medieval es algo ya sobradamente demostrado. Una serie interminable de peregrinos, comerciantes, misioneros, embajadores y aventureros se dedica a cruzar sus fronteras intentando trasladar cada vez más lejos el límite de lo conocido. Pero para nosotros la importancia de estos viajes, por difíciles, arriesgados o fantásticos que hayan sido, empieza sólo en el momento en que el viajero, generalmente durante el camino de regreso, se decide a poner por escrito todo lo que ha visto y oído en las tierras lejanas, y a hacer así partícipes a los lectores, que no han podido ver y oír esas cosas, de sus aventuras y sus experiencias.

De la evolución desde los primeros viajeros que agotaban todos sus intereses en las “misiones” que les habían llevado fuera de sus casas hasta los que prácticamente viajaban para poderlo contar después a un público cada vez más deseoso de este tipo de literatura, es de lo que pretende tratar este trabajo.

Los primeros que se aventuran lejos de sus países son los peregrinos; sus intenciones son puramente religiosas y, en general, no sienten ninguna necesidad de dejar por escrito sus experiencias. Cuando algunas veces escriben el relato de su viaje, lo hacen para animar a otros a recorrer ese mismo camino, a conocer los lugares por los que ellos han pasado y a alcanzar, con ésto, la vía de la santidad. No obstante, dentro de este género, encontramos dos tipos de obras que representan dos mentalidades bien diferenciadas y que denotan una evolución en la forma de pensar de sus autores. En primer lugar está lo que podríamos llamar “guías de peregrinos”, cuya única finalidad es la de incitar a otros a realizar el viaje, tal como hemos dicho hace un momento, y que no tienen ninguna intención literaria. Pero otras veces, el viajero va un poco más allá y cuenta su propio viaje, lo que le ha sucedido, lo que ha visto, lo que ha sentido ante un lugar o en un momento concretos. Entonces nos damos cuenta de que el autor, además de dar una guía para otros que, como él, se decidan a realizar la peregrinación, escribe para un público hipotético que nunca irá, de forma que la obra sale de los estrictos límites de lo útil y lo didáctico para convertirse en objeto estético. Como ejemplo de esta segunda postura tenemos, dentro del panorama italia-

no, a Ricoldo da Monte Croce que en su *Liber peregrinationis* declara que lo que pretende es proporcionar placer a sus lectores.

Los hombres que participaban en las Cruzadas se diferencian muy poco de estos peregrinos. Ellos pretenden solamente dejar testimonio de unas etapas y unos hechos vividos en un momento de su vida y no tendrán más utilidad para sus lectores, en el caso de que alguna vez los tuvieran, que la de advertirlos de las cosas que deben o no evitar al repetir ese mismo itinerario. Ni siquiera la quinta Cruzada, que tenía entre sus objetivos entrar en contacto con los príncipes cristianos de Oriente, nos ha dejado verdaderas relaciones de viajes.

El panorama empieza a cambiar cuando aparecen en la escena política medieval los mongoles. Dejando a un lado los embajadores y príncipes no italianos, que salen del ámbito de este Congreso, encontramos en primer lugar que el Papa Inocencio IV, al enviar a sus embajadores a los territorios ocupados por los tártaros, les encarga, con una curiosidad que podríamos considerar fuera de los intereses estrictamente políticos, que recojan todas las noticias que puedan sobre ese pueblo misterioso, sus costumbres, sus ciudades, sus organizaciones, sus métodos de avance y de conquista, etc. (1).

Pero antes de pasar a quien recogería las peticiones de Inocencio IV e iría a llevar su embajada ante el Kan mongol, vamos a detenernos un momento para ver como esta actitud del Pontífice no responde a un capricho aislado suyo sino que es índice de que un cambio se había producido en los gustos del lector medieval. De una literatura de tipo eminentemente erudito, fundada sobre las verdades fijadas por los autores clásicos, se pasa a otra más popular con la que todos se sienten identificados y que, esto es lo principal, es el mismo público quien la demanda.

Es la moda, si podemos llamarla así, que da origen a obras típicas de la sociedad comunal como el *Novellino*, donde los breves cuentos, muchas veces reducidos a una sola frase, hablan de vicios, problemas y sucesos de hombres de todos los tiempos y de todas las clases sociales y que mezcla todo este material, que podríamos definir cotidiano, con pinceladas de exotismo aportadas por escenarios y decorados de tierras lejanas.

Aunque esta descripción del *Novellino* es sumamente superficial y define sólo una parte de una obra tan rica en aspectos y matices, nos sirve para poner de manifiesto los dos elementos que, a nuestro entender, eran los más requeridos por este nuevo público que ahora se había incorporado a la literatura: por una parte hace un retrato de la vida real y por la otra lo ilumina con los colores brillantes de lo desconocido y extraordinario.

En esta misma línea podemos situar la gran acogida y consiguiente proliferación de las *crónicas* familiares o municipales, que, al no tener ninguna pretensión de organicidad o literariedad, ponen de manifiesto que la historiografía ha salido del ámbito clerical y escolástico para conquistar sectores mucho más amplios de la sociedad (2).

(1) Un siglo más tarde Boccaccio dedicará el cuento de Frate Cipolla (*Decameron*, VI. 10) a satirizar contra los religiosos enviados por los priores de las órdenes a tierras lejanas y lo que allí encontraban y traían a su vuelta a Europa.

(2) Ver Mario Marti, *Storia della lett. italiana*, Vol. I, Milano, Garzanti, 1965.

Aunque la mayor parte de estas crónicas están escritas en lengua toscana y referidas a esta región, sobre todo a Firenze, para el tema que estamos tratando nos resulta más útil tomar como ejemplo la única centrada en Venecia, la *Cronique des Veniciens*, de Martino da Canale. Esta obra, al cantar las grandezas de “la noble ciudad que llaman Venecia” y al hacer una apología de los usos, de los ritos, de los gestos y del alma de los venecianos, al mismo tiempo que convierte este mundo real en algo soñado y evocado, vuelve a darnos esta combinación de cotidiano y exótico y se coloca claramente en la línea de los libros de viajes, en particular en la del *Milione*.

Volviendo al punto en que habíamos dejado nuestra historia de los viajeros, encontramos que en 1244 Inocencio IV manda a sus embajadores a intentar calmar el impetuoso avance de los mongoles o, si esto no es posible, a que le traigan noticias que le permitan conocer un poco más a este pueblo. La primera misión le fue encargada a un monje franciscano, Lorenzo de Portugal, del que no tenemos noticias de que la llevara a término; y lo mismo sucede con el dominico Ascelino Lombardo que, junto a un grupo de compañeros de su orden, inició el viaje llegando hasta Persia, pero que, ante las primeras hordas tártaras, tuvo que detenerse y volver a Europa sin haber logrado ningún resultado. Así, de la misma forma que estas dos expediciones resultaron infructuosas para quien las había encargado, para nosotros las tierras, las gentes, las costumbres que pudieron haber sorprendido a estos viajeros, no tienen ningún valor, ya que no dejaron testimonios escritos de su viaje. Porque si, como dice Marcello Ciccuto en la introducción a su edición del *Milione*, descubrir, que es distinto que explorar, significa dar forma a lo descubierto (3), el descubrimiento se produce sólo cuando el viajero lo plasma en la relación que dejará constancia de él.

En 1245 sale de Lyon una tercera expedición dirigida por Giovanni del Pian del Carpine, fraile de órdenes menores y uno de los primeros compañeros de S. Francisco. En un viaje que duró dos años y medio fra Giovanni llegó hasta el corazón de las estepas mongolas, muy cerca de la capital, Karakorum, donde el nuevo Kan, Cujuk, había situado su campamento de verano.

Tampoco este viaje tuvo para Inocencio IV los efectos deseados: fra Giovanni había salido con una carta y algunos regalos, pero la carta no fue comprendida y los regalos se consideraron, con toda probabilidad, simples tributos. Y sin embargo para nosotros tiene una importancia fundamental. Con una mentalidad muy distinta de la de sus predecesores, Giovanni se preocupó de tomar nota de todo lo que veía en su camino y, según parece, en las últimas etapas del viaje de regreso condensó toda esta información en su *Historia Mongalorum*, que despertó una curiosidad tal que antes de que estuviera terminada ya se hacía copia de ella en los monasterios por los que pasaba.

De esta obra hizo el autor dos versiones, una primera en la que trataba de la historia, del carácter, de los usos y costumbres de los mongoles; y otra posterior en la que, a este material, añadió algunos párrafos aislados y un capítulo en donde explicaba su viaje, el itinerario que había seguido y, sobre todo, los motivos que le habían impulsado a realizarlo. Y es curioso notar que en este capítulo da el autor más importancia al deseo de visitar a los tártaros para estudiarles y conocerles que a la propia misión diplomática que le había llevado hasta ellos.

(3) Marco Polo, *Il Milione*, Milano, Rizzoli, 1955, de la introducción de Marcello Ciccuto.

Pero a pesar de la gran expectación que despertó el libro, a pesar de sus dos ediciones, a pesar de los siete códices que se conocen del mismo, a pesar de que Vincent de Beauvais y Ramusio incluyeron gran parte de la obra en sus colecciones, lo cierto es que la *Historia Mongalorum* no tuvo la difusión que cabía prever.

Las razones pueden ser de varios tipos. En primer lugar está el mismo planteamiento del libro, lleno de datos y de informaciones utilísimos pero sin ningún adorno literario que lo hiciera ameno para el lector. El mismo Giovanni del Pian del Carpine, probablemente saliendo al paso de acusaciones de este tipo que ya le debían estar haciendo sus contemporáneos, declara en el prólogo que lo que busca es instruir y no deleitar.

Pero hay otro aspecto que ha tenido, con toda probabilidad, un peso decisivo en esta escasa difusión. Fra Giovanni escribe en latín y eso era exactamente lo contrario de lo que el público estaba pidiendo. Aproximadamente hasta finales del siglo XII el latín había sido la lengua literaria por excelencia; una lengua que hablaba a una sola clase, la de los clérigos, entendiendo por clérigos no solo a quienes estaban relacionados con la Iglesia sino, en general, a los hombres de cultura. De esta forma la sociedad estaba dividida en dos grandes grupos: uno, protagonista de la política y la cultura y otro que, por no poseer la competencia de la lengua literaria, no podía acceder a ellas.

Pero hemos visto que es precisamente esta otra clase, compuesta por una burguesía de mercaderes, ciudadanos, corporaciones de trabajo, etc., la que pedía un tipo de literatura bien concreta, más acorde con sus problemas y sus gustos, y que a la vez imponía el uso de una lengua que le fuera accesible.

Hemos hablado antes de que obras como el *Novellino* o las del tipo de las *crónicas* tenían afinidades con los libros de viajes en cuanto a las ideas de fondo. Y otro elemento común a todas ellas es el uso de la lengua vulgar; una lengua que pretende ser, en cada caso, la que permita a la obra la mayor difusión posible. Así, Martino da Canale explica que ha escrito su *Cronique des Veniciens* en francés “por ce que langue française cort parmi le monde, et est la plus delitable a lire et a oir que nule autre” (4), de forma que este uso del francés, que debemos interpretar como un símbolo de su patriotismo, tiene la función de hacer llegar las excelencias de la ciudad de Venecia a un gran número de lectores.

Y en esto fue en lo que se equivocó fra Giovanni. El, a pesar de haber pasado toda su vida encargado de misiones diplomáticas fuera de los muros de su monasterio, no había sabido ver el cambio de los tiempos y consideraba todavía que el latín era el único vehículo para esa enseñanza que con tanto empeño quería transmitir. Pero con esta elección cortó a su obra toda posibilidad de auténtica difusión, por lo menos hasta la aparición de la imprenta, cuando el libro fue publicado en una edición fiable y se le empezó a valorar por las informaciones que contenía y por haber sido el primero en su género.

Hasta ahora hemos estado considerando una de las causas que determinaron el florecimiento de esta literatura de viajes, así como las especiales circunstancias históricas que obligaron a los hombres del Duecento a salir de su conocida y segura Europa

(4) Martino da Canale, *Cronique des Veniciens*, Archivio Storico italiano 1ª serie, Vol. VIII, Firenze, 1845.

para aventurarse por tierras extrañas, llenas de peligros y misterios: el deseo de un público necesitado de un género con el que divertirse e identificarse. Pero hemos visto también que los viajeros, poco entrenados para este tipo de relatos, no conseguían satisfacer plenamente las exigencias de ese público. Hacía falta alguien con las condiciones adecuadas para que lo que desde algún tiempo atrás venía insinuándose como manifestaciones más o menos aisladas, guías de peregrinos, relatos de cruzadas, libros de oraciones, etc., tomase la forma de un género con entidad propia y tan importante como para caracterizar uno de los rasgos esenciales del espíritu de la Baja Edad Media.

Había entonces en Venecia, según nos cuenta Eileen Power, “un adolescente delgado, de catorce años, llamado Marco Polo, que no cesaba de gastar sus suelas en los muelles y de importunar a los navegantes extranjeros para que le narraran historias de comarcas lejanas; escuchaba con ansiedad todo cuanto podían decirle y lo retenía en su activa memoria, pues su curiosidad era insaciable; pero las narraciones que siempre escuchaba con más atención era las que se referían a los tártaros” (5). Esta curiosidad, sin duda lógica en un chico cuyo padre y cuyo tío habían marchado hacia esas tierras cuando él era muy pequeño, no es sino la primera manifestación de la cualidad que le hizo pasar a la historia como uno de sus grandes hombres: su gran placer y extraordinaria facilidad para contar historias.

Después, tras diez años de ausencia, los hermanos Niccolò y Matteo Polo, vuelven a Venecia con el encargo del Kan Çublai de reunir a cien sabios de la ley cristiana instruidos en todas las disciplinas, dispuestas a difundir esta doctrina religiosa entre los mongoles y a combatir la idolatría, además de un poco de aceite de la lámpara sagrada que arde en Jerusalem sobre el Sepulcro de Cristo. Aunque las dificultades con que se encontraron estos embajadores (esta vez de Cublai) para llevar a cabo su misión fueron muchas y de muchos tipos, al final la expedición volvió a partir hacia Oriente, y ahora Marco iba con ellos.

En la corte del Gran Kan se vuelve a poner de manifiesto la pasión de nuestro autor por los relatos (6). El mismo nos cuenta como Cublai mandaba a sus emisarios a visitar las tierras lejanas, pero a su vuelta nunca se sentía satisfecho de las noticias que le traían. Ellos no comprendían que su misión iba mucho más lejos del fin particular de su embajada. El Gran Kan quería que le contaran cosas sobre las tierras que habían visitado, sobre las costumbres de sus habitantes, sobre el estado en que vivían y los mil detalles extraordinarios que pudieran haber encontrado. Las mismas condiciones en que se había producido la conquista mongola, con esa extraordinaria rapidez, hacían que el Emperador desconociera la mayor parte de los territorios que gobernaba, convirtiéndolo, gracias a su gran inteligencia, en un ávido “escuchador” de relatos de viajes.

En uno de los capítulos más interesantes de su obra, Marco Polo nos explica cómo se dio cuenta de lo que en realidad quería Cublai y cómo éste sintió que finalmente tenía un verdadero embajador, alguien que sabía observar y sabía referir lo observado.

(5) Eileen Power, *Gente de la Edad Media*, Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1983, p. 56

(6) Italo Calvino dedica toda su obra *Le Città invisibili* a esta relación emisor-receptor que se establece entre Marco Polo y Cublai Kan. Torino, Einaudi, 1984.

“et por ce qu’el avoit veu et oi plusors fois que le grant kan, quant les mesajes k’il mandoit por les diverses partes dou monde, quant il retornoient a lui et li disoient l’anbasee por coi il estoit alés et no li savoient dir autres noveles de les contrees ou il estoient alés, il disoit elz qu’il estoient foux et non saïchan et disoit que miaus ameroit oir les noveles et les costumes et les usages de celle estranjes contree qu’il ne fasoit oir celç por coi il li avoit mandé, et Marc, ke bien savoie tout ce, quant il ala en cele mesajerie, toutes les nuvités et tutes les stranges chauses qu’il avoit, mettoit son entent por coi il le seust redire au grant kaan” (7).

Cublai Kan es, por tanto, el primer receptor de Marco. Con él nuestro autor aprenderá el arte de hacer que quien no ha visto las cosas con sus propios ojos llegue a conocerlas a través de las palabras de quien sí las ha visto, con lo que dará el primer paso hacia el grandísimo éxito de su libro.

A partir de ahí veinticuatro años como “explorador” de las tierras orientales (8) y después, a la muerte de Cublai, el regreso a Venecia. Ramusio, que recoge casi completo el texto del *Milione* y que añade varias noticias sobre sus protagonistas, cuenta que a su vuelta llevaban unas ropas gruesas, de mala calidad y de aspecto pobre, de forma que todos se sorprendieron al verlos, pero esas ropas no eran más que los “sacos” donde llevaban los tesoros acumulados durante su larga ausencia. Eran rubíes, zafiros, esmeraldas... Pero “el indagador Marco también disponía de otras cosas con las que satisfacer la curiosidad de los venecianos, como lo insinúa de vez en cuanto en su libro. Llevó, por ejemplo, muestras del sedoso pelo del Yak de Tangut, que fueron admiradas por sus compatriotas; la cabeza y las patas disecadas de un almizclero y semillas de una planta tintórea de Sumatra, (...). También llevó presentes destinados al Dux, pues el inventario, hecho en 1351, de los objetos encontrados en el palacio de Marino Faliero incluye, entre otras cosas, un anillo regalado por Cublai Kan, un collar tártaro, una espada de tres filos, un brocado de la India y un libro manuscrito del susodicho Marco, titulado *De locis mirabilibus Tartarorum*” (9).

No podía ser de otra forma dada la personalidad de este viajero. Se dice también, aunque ya no sabemos hasta qué punto esto entra sólo en el ámbito de la leyenda o fue así como verdaderamente pasó, que desde ese momento la casa de los Polo no dejó nunca de estar llena de gentes de todo tipo que iban a escuchar las fantásticas historias que Marco les contaba, podemos imaginar que con inmenso placer. Y que lo mismo volvió a repetirse en Génova, hasta donde había llegado la fama de que alguien que contaba cosas increíbles de las tierras orientales estaba encerrado en su prisión. Dice entonces Ramusio que Marco, acosado por la cantidad enorme de gente que se reunía para oírle contar sus viajes y finalmente aburrido de hacerlo una y otra vez, o quizá, pensamos nosotros, con esa avidez de los narradores por la cual intentan siempre que su público sea lo más amplio y duradero posible, mandó a su padre una carta pidiéndole los apuntes que había tomado durante su viaje para darles el orden y la entidad de un libro.

(7) Marco Polo, *Divisament du Monde*, XVI, Milano, Mondadori, 1982.

(8) Según L. Foscolo Benedetto, explorador sería el verdadero nombre que habría que dar a la actividad de Marco Polo; en *Uomini e tempi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p. 77.

(9) Eileen Power, *op. cit.*, pp. 76-77.

Así, según los críticos, la ocasión para escribir su libro se la dió a Marco la prisión de Génova que implicaba, por una parte, un obligado reposo en su agitada vida de aventurero y, por la otra, la imprescindible relación con Rustichello da Pisa. Pero por todo lo que hemos visto hasta ahora, quizá no sea del todo errónea la tesis de que, con unas u otras circunstancias, Marco se habría decidido a poner por escrito sus experiencias para asegurarse de que gentes a las que nunca conocería también iban a poder disfrutar con ellas.

En cualquier caso, lo que es cierto es que ese público del que hablábamos más arriba, que pedía una literatura propia, finalmente la había encontrado. El *Divisament du monde* entraba dentro de la literatura popular tratando una materia de viajes, divertida por su exotismo y al mismo tiempo fresca y amena porque trataba de lugares verdaderamente visitados, aunque muchas veces su autor confunda la realidad con su imaginación y hable de cosas que no ha visto, pero que le hubiera gustado ver. Este entusiasmo que le hace mezclar lo visto con lo oído y con lo imaginado, es la base que sostiene toda la arquitectura del libro y la que le proporcionó gran parte de su fama.

Además Rustichello, o quizá Marco, decidió seguir el consejo de Martino da Canale, o de Brunetto Latini, o de tantos otros que pensaban que la lengua francesa era la que más corría por el mundo y la que podía llegar a un mayor número de personas, y escribió la obra en francovéneto para que todos los elementos de una perfecta difusión estuvieran cuidados.

Luigi Foscolo Benedetto, que ha llevado a cabo una cuidadosísima obra de recolección, selección y clasificación de los códices polianos, ha fijado mas de 150, además de traducciones al catalán, francés, alemán, irlandés, portugués, español, etc., lo que da una idea aproximada de hasta qué punto esta difusión fue completa. Además tenemos testimonios de otros grandes hombres de nuestra historia que leyeron y anotaron con pasión su edición del *Milione*. Como Cristobal Colón que nos ha dejado en ella sus preguntas estupefactas de cómo podía llegarse hasta las tierras orientales y su firme propósito de navegar hacia el oeste para volver a pisar los lugares de Marco.

Hubo muchos otros viajeros en la Edad Media que dejaron obras realmente importantes, como Odorico da Pordenone, que alcanzó también una grandísima fama con más de noventa manuscritos, pero que no trataremos aquí porque sobrepasa los límites del Duecento.

Pero lo más importante es considerar que aunque en la Edad Media no se tuvo nunca la conciencia de que obras tan diversas como las que hemos visto constituyeran un género de literatura de viajes, estos libros enseñaron a los hombres que su cultura y su Europa no eran las únicas en la tierra y que había avanzadas civilizaciones más allá del Viejo Continente.



LOS JUGLARES Y LA ROSA: DE CIELO D'ALCAMO A DARIO FO

ANA MARTINEZ-PEÑUELA VIRSEDA

Universidad Complutense de Madrid

Dario Fo, al comienzo de la *Nascita del giullare*, dentro del *Mistero buffo*, define así a la figura del juglar: "Oh, gente, venite qui che c'è il giullare! Giullare son io, che salta e piroetta e che vi fa ridere, che prende in giro i potenti, e vi fa vedere come sono tronfi e gonfi i palloni che vanno in giro a far guerre dove noi siamo gli scannati, e ve li faccio sfigurare, gli tolgo il tappo e...pfss...si sgonfiano. Venite qui che è l'ora e il luogo che io faccia da pagliaccio, che vi insegni. Faccio il saltino, faccio la cantatina, faccio i giochetti!..." (1). De aquí podemos deducir la variedad de funciones del juglar, la risa como objetivo primordial y la asunción de la crítica a los poderosos. En Fo el humor es signo de actitud vital. El cómico con el monólogo puede hacer y decir lo que le venga en gana a través de la palabra y fundamentalmente del gesto, entendido éste, como bien explica Meldolesi (2), no como "gestire" sino como "gestualità", es decir, no como "actor" de gestos sino como "autor" de ellos, dando la importancia dominante que cada movimiento y cada gesto tienen a la hora de la representación teatral.

Desde el momento que Fo se acerca a un texto de corte juglaresco medieval, el *Contrasto* de Cielo D'Alcamo, podemos suponer que su idea de "juglar" pretende remontarse al pasado, a lo más profundo de la tradición.

El juglar de la Edad Media, como es bien sabido, cumplía o podía cumplir toda una muy amplia gama de funciones públicas: cantar, tañer instrumentos, recitar, bailar, animar bodas y todo tipo de festividades públicas o privadas, entretener enfermos, hacer de titiriteros, de prestidigitadores, de bufones, hacer mimos, acrobacias, juegos de manos, disfrazarse, bien recibiendo dinero o regalos al servicio de un gran señor, o de una determinada ciudad o municipio, bien ganándose la vida de aquí para allá de plaza en plaza, de feria en feria, de fiesta en fiesta, tanto limitándose a transmitir,

(1) *Le commedie di Dario Fo*. A cura di Franca Rame, vol. V, *Mistero buffo*, Torino, Einaudi, 1977, p. 73.

(2) Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 175.

a recitar y difundir textos ajenos de autores conocidos (cantos líricos que había que respetar) como recitando y refundiendo textos tradicionales de corte épico que se podían manejar, acotar, ampliar o modificar.

También, ya desde tiempo muy remoto, le acompañaba (en justicia o no) la maldición que pesa aún hoy, o pesaba, sobre el mundo de la farándula: el juglar, afirma Menéndez Pidal, solía ser villano, “bebedor, tahir, pendenciero, acompañado de mujeres ínfimas” (3). Tal vez también por esto último, el trovador Guiraut Riquier le solicita en su *Supplicatio* al poeta y jurista Alfonso X el Sabio que se pronuncie sobre la diferencia juglar/ trovador y sus posibles modalidades: *segrer, juglar, remedador, juglar cazurro, bufón*, etc. (4).

Creo que la idea de juglar que Dario Fo maneja en su quehacer escénico participa bastante de algunos rasgos del juglar de gesta medieval, del juglar de lírica, y puede caer en algunos aspectos en las notas negativas que acompañaban al juglar cazurro, como voy brevemente a señalar. Porque en primer lugar el juglar de gesta “es más populachero, expone una materia episódica y larga en la que es lícito introducir cambios y puede suplir las faltas de memoria con la improvisación”; su labor consiste pues en difundir y manejar con libertad ese amplio repertorio de textos épicos que, entre la leyenda y la historia, informan al auditorio de acontecimientos más o menos veraces, pero que constituyen la base de la historia real o imaginada de nuestro pasado más tradicional (5).

Desde esta perspectiva del juglar de gesta Fo se muestra como juglar más licencioso, más libre, en el manejo poco fiel que hace del texto de Cielo D’Alcamo, utilizado como pretexto, como punto de partida y conexión con el pasado tradicional, frente a la fidelidad de que el juglar de gesta hacía gala (6). Pero coincide bastante con la función política, de denuncia histórica que el juglar de gesta podía llevar a cabo. Porque, como señala Menéndez Pidal, “Esta segunda mitad del siglo XIII marca el momento culminante de los juglares de gesta. La importancia de éstos, como colaboradores en la historia y mantenedores del sentimiento nacional, los eleva a una dignidad ajena a los otros juglares” (7).

Sin embargo creo que es en la distinción entre el *clérigo* y el *juglar* donde el medievalista nos ofrece las pautas más idóneas para entender el modelo ideal de juglar al que Fo parece pretender aproximarse: “la diferencia tiene alcance, porque el clérigo se vincula a una tradición docta, difusa, internacional, aferrada a la lengua latina, mientras el juglar forma parte de una tradición popular o nacional densa” (8).

A todo ello se añade la amplitud de recepción que el juglar pretendía: divertir a ricos y pobres, a potentados y humildes, aunque, precisa Menéndez Pidal, no por

(3) R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, 6ª ed., p. 17.

(4) Ver Martín de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1975, pp. 1611-1612 y Valeria Bertolucci Pizzonusso: “La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia”, en *Studi medio-latini e volgari*, XIV, 1966, pp. 10-135.

(5) Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 254.

(6) *Op. cit.*, p. 253.

(7) *Op. cit.*, p. 291.

(8) *Op. cit.*, p. 357.

ello debemos suponer “que los juglares de las ferias fuesen los mismos que los de los castillos” (9).

Es en este aspecto donde un juglar del siglo XX tan comprometido social y políticamente como Dario Fo, se ha alejado, con el paso de los siglos, de su circunstancia dentro de la sociedad que le acoge. Recordemos que en la Edad Media “el juglar ganaba su mayor estima con los señores en cuanto era órgano de publicidad e influía en la opinión (...). Y como hoy se dan periodistas sin escrúpulos que explotan a los ambiciosos débiles, había juglares que alquilaban sus alabanzas y administraban los encomios y los ultrajes (...)” (10). Como el juglar de la lírica recitando sirventeses políticos en uno u otro bando de la guerra, en la corte del rey castellano de turno o en la del aragonés, haciendo del sirventés una auténtica arma política, o un texto periodístico de afilada intención, la mayor parte de las circunstancias obligaban al poeta, trovador o juglar a someter su arte a los intereses del gran señor, que solía subvencionar o ayudar económicamente, con fines políticos o no (11).

Y en cuanto a los juglares cazarros, en los juegos disparatados y escabrosos de Fo podemos ver alguna nota negativa de las que Guiraut Riquier atribuye a dichos juglares: “cazurrería”, dice, “era toda gracia disparatada e inconveniente sea pesada o chabacana, sea escabrosa o desonesta” (12).

Dario Fo utiliza la forma de expresión de juglar para dar una intencionada y enorme carga satírica a toda su obra. Para él son intrínsecamente satíricas todas las formas en las que se expresa el juglar por el hecho de nacer del pueblo y dice: “dal popolo prende la rabbia per ridarla ancora al popolo, mediata dal grottesco, dalla “ragione”, perché il popolo prenda coscienza della propria condizione” (13). En la obra ya citada cuenta el nacimiento del juglar como fruto de un milagro donde el villano, el campesino, oprimido, encuentra la salvación convirtiéndose en juglar para así poder abrir los ojos al pueblo, enseñarle a entender los abusos del patrón.

Fo se erige en heredero de los juglares medievales alzándose en defensor de la cultura popular para oponerla violentamente a la cultura oficial. Se sirve de la sátira, que atribuye a los juglares, con absoluta intención política: por ser una forma inventada por el pueblo y, en su *Mistero buffo* cita a Mao Tse-tung a propósito de la sátira diciendo que ésta es el arma más eficaz que el pueblo ha tenido entre sus manos “per far capire a se stesso, dentro la propria cultura, quelle che sono tutte le storture e le prevaricazioni dei padroni” (14). En este mismo sentido habla de Majakovskij, (de quien además toma el título de la obra, en la que representa la parábola del proletario en lucha) coincidiendo en que “il primo campanello d’allarma della fine di una

(9) *Op. cit.*, p. 53.

(10) *Op. cit.*, p. 56.

(11) Nos recuerda Menéndez Pidal en la obra citada, p. 61 “Perusa pagaba con las rentas públicas varios “canterini” que recreasen durante las comidas el ánimo de los magistrados, fatigado en los negocios de gobierno, y divirtiesen al pueblo en las fiestas públicas; en Florencia, durante todo el siglo XVI, no faltó el “refrendario” o “canterino”, elegido anualmente y pagado para alegrar la cena de los magistrados en el Palacio del Común”.

(12) Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 230.

(13) *Le commedie di Dario Fo*, cit., p. 12.

(14) *Op. cit.*, p. 17.

democrazia reale è proprio la fine della satira" (15), y no olvida las palabras de Bergson donde considera que la risa es la primera forma de la liberación estética (16).

En 1968 se define juglar del pueblo en medio del pueblo, para implicar a éste en un espectáculo de sátira violenta siempre en contra del patrón. Con esta intención escribe *Mistero buffo*, donde recoge varias voces de la tradición popular italiana, convirtiéndose en heredero del antiguo juglar en torno al cual hace girar todo el complejo material que ha elaborado en años de reflexión. Toma como modelo el teatro medieval donde el actor, Fo juglar, recita solo, en primera persona y construyendo diversos personajes llega a representar situaciones colectivas. Se presenta solo en el escenario "perché solo così potevo determinare con la propria presenza ripetitiva il momento appunto epico della rappresentazione, la coralità" (17).

Crea un lenguaje espectacular en su relación con el público y quiere convertirse en juglar para utilizar la sátira a su gusto, fuera del tiempo y lugar y con una clara intención: "Se io mi limitassi a raccontare le angherie usando della chiave "tragica" con una posizione di retorica o di malinconia o di dramma muoverei solo all'indignazione e tutto, immancabilmente, scivolerebbe come acqua sulla schiena delle oche, e non rimanerebbe niente" (18). Su obra es un continuo entrar y salir en la Edad Media para hacer alusiones a la actualidad en una estrechísima relación con el público, dando una gran importancia a la pantomima, la pausa, la improvisación que, sostiene Fo, "erano lo strumento per far capire agli spettatori i passaggi, le emozioni, le sottigliezze".

Como juglar "rehace" el texto para ajustar la obra a sus pretensiones políticas, con la intención de recordar el interés que ésta haya podido despertar en otros tiempos o en otros medios. Fo, como bien señala Quadri, llega a la renuncia total del elemento teatral en favor del contenido; ninguna pretensión estética, sino sólo el ofrecimiento de una palabra que pueda contribuir a avanzar en el camino de la revolución. La teatralidad llega siempre triunfalmente gracias a la presencia histriónica de Fo (19).

La constante en Fo está en la necesidad para las masas en lucha de conocer su propio origen, su cultura, ("se uno non sa della propria origine, del proprio mondo, del proprio muoversi, che cosa significa essere umano, il significato della cultura è finito") (20) tomando como modelo la tesis gramsciana que cita en la introducción al primer *Mistero buffo* en otoño de 1969: "Conoscere se stessi vuol dire essere se stessi, vuol dire essere padroni di se stessi, distinguersi, uscir fuori del caos, essere un elemento di ordine, ma del proprio ordine e della propria disciplina a un ideale. E non si può ottenere ciò se non si conoscono anche gli altri, la loro storia, il susseguirsi degli sforzi che essi hanno fatto per essere ciò che sono, per creare la civiltà che hanno creato e alla quale vogliamo sostituire la nostra...". Con esta idea dominante, yo di-

(15) AA.VV., *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, vol. I, Milano, Gabriele Mazzotta, 1977, p. 55.

(16) Bergson, H., *Le rire*, Parigi, 1900.

(17) L. Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani editore, 1974, p. 154.

(18) *Le commedie di Dario Fo*, cit., p. 16.

(19) *Op. cit.*, vol. I, 1966, introducción.

(20) *Teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 46.

ría obsesiva, enseña al pueblo cuál era su forma de expresarse por boca de los juglares y le invita a apropiarse de su cultura (robada desde siempre por las clases dominantes) “per saper affrontare oggi di nuovo la cultura dotta e libresca”. No se puede tener cultura si no se conoce la propia historia.

En el *Mistero buffo* desarrolla el discurso sobre la contraposición entre cultura burguesa y cultura popular, recuperación de las formas populares y milicia política, en un acto de protesta social. Para el autor todo teatro es política, todo arte es política. Cualquier hecho le sirve de pretexto para hablar del pueblo y de su condición.

En su afán de lucha política no admite una interpretación que infravalore la matriz popular de toda una cultura cuyo origen, sin duda para él, está en la tradición popular. Por esto empieza su *Mistero buffo* con una defensa de la cultura popular frente a la cultura burguesa, basándose en el *Contrasto* de Cielo D’Alcamo que “i dotti hanno voluto distruggere come espressione della cultura popolare e propinare come espressione “cultura”, far apparire proprietà culturale della borghesia” (21).

El texto elegido para el comienzo de su *Mistero buffo* es uno de los documentos más antiguos de la literatura italiana, la primera comedia del teatro italiano, un mimo juglaresco destinado a la recitación o al canto y que Fo califica como “uno dei testi primi del teatro comico-grottesco, satirico” (22). Para Fo el teatro era el diario hablado y dramatizado del pueblo: quien ha inventado el *mistero buffo* ha sido el pueblo y para el pueblo el teatro grotesco ha sido el primer medio de expresión, de comunicación, “ma anche di provocazione e di agitazione delle idee” (23).

Es éste un texto de poesía juglaresca en el que su autor, Cielo D’Alcamo, conoce a la perfección todas las reglas del juego juglaresco para atraer a sus espectadores. Es lo mismo que Fo pretende a lo largo de toda su obra, aunque con una intención claramente política y buscando siempre la comicidad.

La risa Fo la provoca trabajando en dos planos: descomponiendo los engranajes de las estructuras dramáticas tradicionales para montarlos de nuevo en dirección opuesta y disolviendo los pedestales míticos y de valores acreditados por la civilización para jugar con ellos (24). Esto es lo que va a hacer con el *Contrasto* siciliano consciente de que esta comicidad sólo se puede provocar si el espectador conoce el texto y puede partir de él para medir la distancia e implícitamente poder comparar.

Fo deforma el texto para que juegue en su favor. No entra a profundizar en las características más singulares de la lírica siciliana, en la fusión poesía culta/poesía popular que la anima y vitaliza, donde surge el *Contrasto*; no se sirve de la dinámica del género en que se inserta, y desvía exclusivamente el problema poeta/amada hacia la oposición pobres/ricos. Devuelve el texto al pueblo subtitulando su obra “giullarata popolare”. Utiliza la obra para expresar una ideología “reconduciendo” el texto, aunque no lo siga, como hará a todo lo largo del *Mistero buffo*. Fo, autor teatral, rechaza la literatura en el teatro, aunque ésta sea importante. Hay que combatirla, dice, ya que

(21) *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, ed. Lerici, 1977, p. 3.

(22) *Le commedie di Dario Fo*, cit., p. 5.

(23) *Op. cit.*, p. 5.

(24) Erminia Artese, “Il comico del “Poernano” e il giullare di “Mistero buffo”, en *Dario Fo parla di Dario Fo*, cit., p. XVII.

el teatro es una expresión aparte, independiente, donde lo importante es el magnetismo que cada cuerpo determina sobre el espacio (25).

Para Fo este texto nace como obra del pueblo, pero el público trabajador, a quien va dirigido, a pesar de ser algo suyo no lo reconoce. Por eso lo pone en escena “restituendogli tutto quello che è la sua origine vera” (“soltanto se si riconduce la giusta lettura di un testo si ha la possibilità di farlo arrivare”) (26), con la constante pretensión de forjarse un modelo de cultura revolucionaria.

En su parodia a la obra de Cielo D'Alcamo empieza por defender el origen popular del autor del texto en contra de la teoría de algunos estudiosos de la literatura que han demostrado el origen culto, aristocrático, de dicho autor, entre los que cita a De Sanctis, D'Ovidio, Croce y en primer lugar a Dante, atribuyéndole estas palabras que, según él, más o menos explícitamente están en su *De vulgari eloquentia*: “...d'accordo, c'è pure qualche crudezza in questo “contrasto”, qualche rozzezza, ma certamente l'autore è un erudito, un colto” (27). Aunque la afirmación de Dante sea que el autor es un poeta *no* culto, obra de un juglar “mediocre” (28).

Manteniendo ese tono intrascendente y frívolo Fo se identifica con la postura de “due mascazzoni per la cultura borghese e aristocratica: un certo Toschi e un altro che si chiama De Bartholomaeis, due cattolici, per l'esattezza” quienes han demostrado que “il “contrasto” è un testo straordinario, ma opera indiscutibilmente del popolo”. Para Fo el “contrasto” es obra de un juglar.

Analiza el nombre del autor Ciullo/Cielo, dando una divertida explicación del paso de uno a otro siempre basándose en el origen juglaresco del texto, comparándolo con el nombre de Ruzante al que considera “l'ultimo dei giullari”.

Hace un análisis de la obra partiendo del origen social de los dos personajes: “un gaballiere e una squattera” que alardean con su lenguaje de tener una posición aristocrática. Se divierte dando la siguiente interpretación de los dos primeros versos, en donde es más patente el lenguaje aúlco y refinado del autor:

Rosa fresca aulentissima ch'apari inver' la state,
le donne ti disiano, pulzell'e maritate:

“Cioè”, dice Fo, “sei talmente bella che anche le donne, pulzelle e maritate, vorrebbero fare l'amore con te. Per non parlare delle vedove! va beh... quelle è risaputo, e normale”. El profesor en sus explicaciones en clase, imagina Fo, da un giro de sesenta grados para poder explicar este texto: “sei talmente bella che anche le altre donne, pulzelle e maritate, vorrebbero a te assomigliare. Non *vorrebbero te*, ma *vorrebbero apparire quale tu sei*”, y continúa Fo: “Così subito il ragazzo o la ragazza imparano l'ipocresia e in casa dicono: “Mamma, desidererei una mela...no, non *desidererei* nel senso di volerla mangiare, ma *vorrei apparire* come la mela, rotonda e rossa da mordere” (29).

(25) García Muñoz: “Un teatro popular en Italia: Dario Fo”, en “Primer Acto”, n.º 168, mayo 1974.

(26) L. Binni, *op. cit.*, p. 390.

(27) *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, *op. cit.*, p. 6.

(28) Ver *De vulgari eloquentia*. Ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da Aristide Marigo, Firenze, Le Monnier, 1968 (I, XII, 6), p. 103 n. 33.

(29) *Le commedia di Dario Fo*, *cit.*, pp. 8-9.

En la explicación imaginaria del texto por el profesor llega a

tràgemi d'este focora, se t'este a bolontate;

y dice Fo: "si sa benissimo come riescano le ragazze a far uscire dal fuoco e dal desiderio i ragazzi, quando ne abbiano volontà: ma qui, non si dice niente... sono cose che non interessano e si va avanti" (30).

En su disertación defiende al pueblo, en este caso al profesor de escuela que trabaja para vivir y está obligado a dar otra explicación de la obra de Cielo D'Alcamo para mantener su puesto de trabajo, aprovechando el texto para atacar al poder, a las instituciones, aquí a la escuela, en donde, dice, la hipocresía y la morbosidad están patentes a lo largo de la vida.

En este mismo tono hace un rapidísimo y burlesco resumen del argumento y se detiene en los versos siguientes, con la advertencia de que no debemos olvidar que está recitando el personaje del rico aristocrático. Versos que, según Fo, nunca se explicaban en la escuela porque precisamente a través de ellos se descubre quién ha escrito el texto: "Non poteva essere altro che il popolo" (31).

Se i tuoi parenti trovanmi, e che mi pozzon fare?
Una difesa mèttoci di dumili' agostari:
nòn mi toccara pàdreto per quanto avere ha' n Bari.
Viva lo 'mperadore, grazi' a Deo!
Intendi, bella, quel che ti dico eo?

En aquella época el agredido podía, invocando el nombre del emperador, intimidar al agresor e imponerle, en caso de transgresión, una multa o defensa de la propia persona (según el título XVI de las *Constitutiones Regni Sicilie* promulgadas por Federico II en Melfis en 1231) que en este caso era dos mil *agostari* (moneda de oro acuñada en 1231).

Explica Fo: "Le madri che s'interessavano della salute dei propri figlioli, una madre nobile naturalmente, e ricca, diceva sempre: "Esci? Hai preso la defensa?" "No no, vado con gli amici..." "Non si sa mai, magari incontri..." (32).

Estos versos le sirven para afirmarse en que ya entonces las leyes se hacían para favorecer a los nobles, a los ricos, y así un rico podía hacer lo que quisiera que con pagar "duemila augustari" y exclamar "Viva lo 'mperadore, grazi' a Deo!" era suficiente para salvarse. Son las leyes del patrón, del poderoso, en detrimento del pueblo y en esto precisamente apoya su defensa de que el autor de la obra no podía ser otro que el pueblo, el juglar.

Toda la obra de Fo es un ataque a la burguesía rica, a la Iglesia que estaba siempre "dalla parte dei padroni per mettere in croce i poveri cristi!" (33), a la escuela, a los militares, a críticos y eruditos a través de notas, interpretaciones, censuras y deformaciones, de las que brevemente hemos visto algunos ejemplos.

El llevar a la escena una obra del Duecento parece hoy ser algo eminentemente

(30) *Op. cit.*, p. 9.

(31) *Op. cit.*, p. 12.

(32) *Op. cit.*, p. 11.

(33) *Op. cit.*, p. 19.

cultural, poco atrayente para el público al que Fo dice dirigir su obra. Sólo se explica desde esa perspectiva absolutamente política de mostrar al público un hecho continuo a lo largo de toda civilización y no de una época determinada: la lucha de clases.



LI LIVRES DOU TRESOR DE BRUNETTO LATINI Y SU CARACTER DIVULGADOR

ANTONIA MARTINEZ PEREZ

Universidad de Murcia

El carácter divulgador, de compilación enciclopédica del saber del momento con finalidad laica de *Li livres dou tresor* es sobradamente conocido. Sin embargo, hemos considerado interesante, en estas breves páginas, incidir en algunos de los aspectos contextuales, sociales o literarios de la época, poner de relieve varios puntos del libro en los que se manifiesta su intencionalidad última y sus condicionamientos. Todo ello es posible que nos acerque un poco más a una obra maestra, producto indispensable de la cultura de su tiempo, cuya difusión y resonancia abarcó prácticamente todo el mundo románico y durante varios siglos (1).

Brunetto escribe la obra en francés, y, si ya es inevitable hacer alusión a la literatura francesa cuando se habla del *Duecento*, obviamente esto es forzoso cuando se trata de autores como él, que vierten su producción literaria en ambas lenguas. Sin embargo, a pesar del marcado ambiente franco-italiano del s. XIII, es lógico que un “maestro” tan importante como Latini tuviese necesidad de justificar su elección, ofreciendo sus dos famosas razones:

“... l'une ke nous somes en France (...), l'autre por çou que la parleüre est plus delitable et plus commune a toutes gens” (2).

Y, aquí, encontramos ya una de las claves de su gran proyecto divulgador: no sólo elige una lengua vulgar frente al latín, sino que además escoge aquella que está capacitada para una mayor difusión, y es evidente que el francés en ese momento lo estaba, además de poseer un mayor prestigio literario. Pero, dejando al margen las polémicas sobre el uso de la lengua francesa, e incluso la hipótesis, un tanto absur-

(1) Al margen de Francia e Italia donde la obra tuvo un éxito inmediato, al que aludiremos, —la traducción al italiano fue prácticamente simultánea, realizada por Bono Giamboni— en España, por ejemplo, la influencia de Brunetto fue enorme. Cfr. López Estrada, “Sobre la difusión del Tesoro de Brunetto Latini en España”, *Spanische Forschungen der gorresgesellschaft*, Munich, 1960, v. XVI, pp. 137-152.

(2) Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*, ed. crítica de F.J. Carmody, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1948, I,1,7.

da, de que Dante lo incluye en el círculo de los sodomitas por haber preferido esta lengua a la toscana (3), es cierto que *Li livres dou tresor*, la obra más importante de Brunetto, está escrita en francés, pero también es cierto que su intencionalidad, los elementos constitutivos de la obra, su difusión, sobrepasan esta frontera lingüística. *Li livres dou tresor* es de una gran importancia dentro de su clase, supuso —como unos pocos más de este género— un punto vital en el proceso de vulgarización y de difusión de la cultura más allá de los clérigos, en la formación de los laicos, especialmente burgueses, y en la formación del “hombre político”.

En principio, ya dentro de su género supuso una importante evolución. Los más antiguos libros de vulgarización que estuvieron en uso en la Edad Media remontaban a la época de la Antigüedad, en la que se dedicaron activamente a recoger en Compendia más o menos portátiles la sustancia de las bibliotecas (4). Se depositó así como una primera capa de resúmenes y de especielegios que no dejaron de estar, por así decir, en servicio durante una larga sucesión de siglos: pues, no sólo continuaron leyéndose, sino que fueron directamente o no las fuentes de la mayor parte de los compiladores que trabajaron después en el mismo oficio. Basta recordar algunos nombres célebres como Solinus, Capella, Boecio; *De lapidibus* y el *Physiologus*; Isidoro de Sevilla y Rabano Mauro.

Un paso decisivo se da cuando se escriben obras de este tipo en lengua vulgar, ya no para los clérigos, sino para la gente de mundo, y en este sentido, *L'image du monde*, *Le roman de Sidrach* y *Li livres dou tresor* ocupan un lugar privilegiado.

Los grandes libros de la Edad media en latín “De naturis rerum”, como los de Alejandro Neckan, de San Alberto Magno y de Vicente de Beauvais, eran compilaciones demasiado vastas para haber sido jamás apropiadas para las necesidades elementales del gran público (5). Las que el gran público de los clérigos habían adoptado, como *L'ímago mundi* de Honorio, el *Lapidario* de Marbodo, etc., estaban simplificadas, claramente compuestas o eran particularmente recreativas, y fueron muy pronto traducidas a parafraseadas en lengua vulgar.

La élite de la sociedad laica, príncipes, señores y burgueses, se instruía y divertía con ellas desde tiempos de San Luis hasta el s. XVI. Pero también, y lo que posiblemente sea más importante, es que este mundo “enciclopédico” estaba ampliamente difundido y popularizado, como así nos lo muestra, entre otros hechos, su presencia en géneros irregulares y paródicos de gran arraigo popular. Vemos, pues, cómo, en el ámbito literario, la parodia medieval, por ejemplo, se basa totalmente en la concep-

(3) Daniele Mattalía, “Brunetto Latini”, *Letteratura italiana. I Minori*, Milano, Marzorati, 1977, I, pp. 29 y ss., y R. Mannot, “Le péché de Brunetto Latini”, *Langues neo-latines*, 1955, v. IV, pp. 10-14.

(4) V. Ch. V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1911, introducción; y Cesare Segré, “Le forme e le tradizioni didattiche”, *Grundriss der romanischen litteraturen des mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter-universitätsverlag, 1968, I, pp. 58 y ss.

(5) Los laicos suficientemente letrados para entrar directamente en comercio con los escritos latinos, como Jean de Meung o Dante, eran muy escasos. Sin embargo la división no era rotunda entre clérigos, *litterati*, latín y laicos, *ilitterati*, vulgar. V. a este respecto P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972 y A. Varvaro, *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1982, pp. 81-82.

ción grotesca del cuerpo. Concepción que estructura las imágenes del cuerpo en la enorme masa de leyendas y obras asociadas a las “maravillas de la India” y al “mar céltico”. En este sentido, una obra fundamental por su influencia fue el *Physiologus*, como tratado de historia natural que describe los minerales, las plantas y los animales. En él, los reinos de la naturaleza aparecen a menudo confundidos tal y como es común en el estilo grotesco. El *Physiologus* no se sostenía en el simbolismo tradicional fundado en la *Biblia*, puesto que los animales que menciona son monstruos fabulosos, como el grifo, el fénix, el unicornio o animales de la India que son desconocidos en el *Antiguo Testamento*. Esta obra fue ampliamente utilizada por autores posteriores, en particular por San Isidoro de Sevilla, cuyos trabajos se convertirían en las fuentes esenciales de los *Bestiarios* de la Edad Media, que tanto contribuyeron a divulgar este mundo grotesco y fabuloso (6). Buena muestra de ello es la gran difusión de las “fantasías anatómicas” de un grotesco desenfrenado que gozaban de un favor en el Medioevo. Muy representativas de estas “fantasías anatómicas” son las miniaturas reproducidas por Le Goff, que ilustran las razas de inicios del mundo, señalando que:

“les monstres humains ont permis au surréalisme médiéval de se donner libre cours. L'imagination joue ici entre le pseudo-scientifique (...), le fantastique et le burlesque” (7).

Pues bien, una gran parte de la tradición de todos estos elementos encuentran en los géneros del “non-sens” (s. XIII-XIV) un valioso ejemplo de su difusión. La técnica del elenco, utilizada por estas enumeraciones en serie (8), aparece trivializada hasta lo absurdo en las *resveries*. Las *fatrasies*, por su parte, con la mezcla grotesca de los “reinos de la naturaleza”, la degradación de *Bestiarios* y *Lapidarios*, por su empleo paródico y absurdo, constituyen el ejemplo más representativo.

Pero, todo ello no tiene más valor que el mostrarnos que esta tradición “enciclopédica” no quedaba tan circunscrita a los estrechos círculos de la cultura eclesiástica, sino que, al menos su eco, salía al exterior; al igual que pasó con otras formas y géneros de esta cultura de los “litterati”, a las que también alcanzó incluso la parodia —no nos olvidemos que ni los textos y leyes jurídicos, ni los sagrados, escapaban de este proceso en el s. XIII (9)—. Por ello, es perfectamente explicable que, dentro de esta “didáctica científica”, se diera un proceso similar y de ahí que surgieran durante los s. XIII y XIV un cierto número de magníficos manuscritos, verdaderas colecciones de obras de divulgación científica ya en vulgar, entre los cuales *Li livres dou tresor* es uno de los principales pioneros. La mayoría de los estudiosos coinciden en calificarlo como “la primera enciclopedia vulgar en sentido propio (10), y

(6) El mismo *Tesoro* de Latini ha tomado mucho del *Physiologus*, cfr. el trabajo de Spurgeon Baldwin, *The medieval Castilian Bestiary: from Brunetto Latini's "Tesoro"*, Exeter, Exeter University, 1982, Introducción, pp. viii y ss.

(7) *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964, p. 417; V. asimismo E. Garin, *Moyen Age et Renaissance*, Paris, Gallimard, N.R.F. 1969, pp. 26-27.

(8) J. Batany, “Paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Age”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, pp. 829 y ss.

(9) V. Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 92 y ss.

(10) C. Segré, *op. cit.*, p. 136.

también la mayoría, como Pauphilet, por ejemplo, consideran que es sin duda la más rica y la más original de las “compilaciones de sabiduría” en lengua vulgar (11).

Desde el momento mismo de su aparición “le *Tresor* eut aussitôt un succès extraordinaire qui a été durable” (12).

Sin embargo, este reconocido prestigio y aceptación no han disminuido las polémicas sobre su rigor científico, su carisma de enciclopedia medieval, y la excesiva subordinación de todos estos factores a su propósito último que consideran que es, en definitiva, la formación del “hombre político”.

Uno de los primeros estudiosos de su obra, A. Marigo, consideraba que “Brunetto difettava di senso critico e di elementare cultura storica” (13); asimismo, Toynbee, entre otros, lo tenían por un erudito incompetente, puesto que se separaba de sus fuentes (14) y su rigor enciclopédico dejaba mucho que desear. No obstante, estudios posteriores tan importantes como los de Carmody han mostrado la inexactitud de estas afirmaciones. Se trata de un trabajo modesto y ambicioso al mismo tiempo: su procedimiento compilatorio, efectuado sobre decenas de fuentes latinas y francesas, es sometido, no sólo a un vigilante control, sino también a un diseño compositivo bastante riguroso, según este autor. Indica a este propósito cómo el método de Latini se asemeja mucho al de Vicente de Beauvais, pero que, frente a la amplitud del primero y su falta de juicio al elegir:

“Latini, au contraire, n’a reproduit que les détails importants, et il a évité les répétitions et les contradictions de Vincent. *Le Speculum Naturale* est donc un livre de référence d’une grande valeur, mais le *Tresor* a disséminé ses connaissances parmi les hommes du monde aussi bien que parmi les étudiants” (15).

Alusión directa a su mayor difusión, sin que esto implique en ningún momento una menor imprecisión o sabiduría en su obra. Latini ha sido un erudito sobrio, objetivo —siempre según este mismo autor—, preocupado por la exactitud. No altera sus fuentes por ideas personales, de racionalización, de convicciones religiosas, por preocupaciones estilísticas, su erudición buscaba la verdad tradicional. Señala F.J. Carmody que precisamente la variedad de las fuentes del *Tesoro* testimonia lecturas considerables y sistemáticas realizadas por él, confesadas, por otra parte, por el mismo Brunetto:

“Et si ne di je pas que le livre soit estrais de mon povre sens ne de ma nuissance; mais il est comme une bresche de mel coillie de diverses flours, car cist livres est compiles seulement des merveilles dis des autours ki devant nostre tans ont traité de philosophie, cascuns selonc çou k’il en savoit partie” (16).

En este sentido su obra es exactamente una enciclopedia y no contiene ningún elemento de imaginación, ninguna pretensión artística. Incluso en la elección de las

(11) Albert Pauphilet, *Jeux et sapience du moyen âge*, Paris, Gallimard, 1951, p. 725.

(12) Langlois, *op. cit.*, pp. 330-31.

(13) A. Marigo, “Cultura letteraria e preumanistica nelle maggiori enciclopedie del Dugento. Lo *Speculum* e il *Tresor*”, *Giornale Storico de letteratura italiana*, 1916, 67, p. 313.

(14) A. Carmody, *op. cit.*, p. XXIV.

(15) *Op. cit.*, p. XXIII.

(16) A. Carmody, I,1,5.

materias, Brunetto ha evitado el elemento personal, escogiendo preferentemente obras adecuadas, difundidas, conocidas. Pero todo ello está estructurado de acuerdo con el nuevo proyecto de divulgación. De modo que el *Tesoro* no contiene en general una compilación de detalles, sino de capítulos, párrafos (17). No menor erudición, pero sí mayor flexibilidad y adaptación, lo que hace que difiera de las enciclopedias en latín —como la que hemos señalado de Vicente de Beauvais—, no sólo por la lengua sino por su concepción global. Como muy bien ha indicado D. Mattalía, la base es común con las otras enciclopedias, es decir, la concepción sistemático-unitaria del saber o filosofía es la misma, pero aquí, en el *Tesoro*, dada su finalidad divulgativa:

“la formula costruttivo-unitaria è elastica, e la trattazione si svolge in forma di una ricca frammentazione antologica di notizie, con un largo margine al gusto pittoresco e del favoloso” (18).

No se trata tan sólo de escribir las nuevas enciclopedias con una nueva lengua, sino también de adaptarlas a una estructura más conectada con el nuevo público, más heterogéneo y menos docto que el anterior.

En cuanto a la finalidad última del libro, prácticamente todos los comentaristas coinciden en orientarla hacia una misma dirección, señalando que el proyecto básico de Latini es, en definitiva, la “formación del hombre político”. Y parece como si cada estudioso posterior, cargara un poco las tintas en este sentido. Así, mientras que para Carmody:

“Le plan et le texte des derniers livres soulignent la pensée essentielle de Latini: toutes les connaissances sont destinées à l’instruction de celui qui doit gouverner une ville, celui que Latini appelle “biaus dous amis” (19).

Para E. Faral, la idea que domina el libro no es la de:

“fournir la somme des connaissances d’une époque, mais d’éclairer les personnes qui se destinent au “gouvernement des cités”; et c’est à ce point de vue que l’entreprise est instructive” (20).

Y más contundente es Contini al afirmar que:

“Oggi, per render giustizia al tesoro, è necessario interpretarla come un manuale di formazione dell’uomo politico” (21).

Sin restar valor a su carácter enciclopédico, este proyecto de instrucción del

(17) A. Carmody, *ibid.*

(18) D. Mattalía, *op. cit.*, p. 37.

(19) *Op. cit.*, pp. XXV-XXVI.

(20) “Comte rendu” de la ed. crítica de F.J. Carmody sobre *Li livres dou tresor*, de Brunetto Latini, *Romania*, LXXI, 1950, p. 127.

(21) G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano, Ricciardi, 1960, v. II, t. II, p. 172.

Actualmente está plenamente aceptada esta finalidad especial de la obra y se le atribuye a todo el libro, incluso a la *Retórica* que tanta importancia tuvo en su época. P. Zumthor señala precisamente la finalidad de la *Retórica* de Brunetto como una excepción al resto de las retóricas francesas de la época: “Dans la rhétorique en français qu’il integra vers 1265 à son *Trésor* il présente le dessein rhétorique comme un projet d’éducation de la classe politique des villes italiennes” —*Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 99.

"nombre político" en Latini es incontestable y viene a estar en perfecta armonía con lo que él era y representaba.

El carisma de "magister" que Latini tenía en su época era muy importante, no sólo por el hecho de haber sido reconocido por Dante como el maestro que le enseñaba "come l'uom s'eterna", sino por su función ejemplar en general, confirmada por el testimonio de Villani, quien, después de haberlo definido como "sommo maestro in rettorica, tanto in bene saper dire come in bene dittare", recuerda su profesión de "dittatore del nostro comune", y lo llama "cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini e fargli scorti in bene parlare, e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la politica" (22). Partidario, tal y como lo muestra Villani, del ideal de integración entre el compromiso civil y político, Brunetto es:

"il caso piú clamoroso di intellettuale o letterato professionista nella Firenze prestilnovistica" (23).

En realidad, Latini no era más que un producto de ese proceso que se pone en movimiento en el s. XIII, en el transcurso del cual el intelectual-literario se encuentra sólidamente inserto en la vida de la comunidad, surgiendo de esta posición el concepto de la primacía de la actividad política, frente a la primacía de la actividad filosófica ejercida por la escuela. El nacimiento de este intelectual estaba estrechamente unido a la emergencia de los centros de cultura urbana, es decir, a la burguesía. Este proceso tenía en Italia características particulares unidas al desarrollo de las instituciones comunales, desarrollo que rompe el monopolio de los clérigos sobre la cultura y presentó una amplia demanda de enseñanza unida a la estructuración del poder en los centros urbanos. Brunetto fue por antonomasia el representante de este intelectual-laico vinculado a la actividad pública:

"Latini fu il maestro di tutta una generazione, esempio di impegno civile e punto di riferimento nella vita intellettuale in un ambito piú vasto di quello del comune fiorentino" (24).

De acuerdo con esta significación, *Li livres dou tresor* entra ciertamente dentro del ámbito del enciclopedismo medieval, pero fue un trabajo complejo y orgánico, que se dirige a un público de lectores laicos y que, más allá de los tradicionales conjuntos de noticias histórico naturales, ofrecía al coronamiento de una cultura mundana, la tradición de la "política", como el arte más noble entre todas las otras, en su específica realidad cotidiana.

En la apertura del libro, Brunetto delineó una tripartición de la materia y al mismo tiempo nos dio una clave interpretativa:

"Et la premiere partie de cest tresor est autresi comme dederniers contans, pour despendre tousjours es choses besoignables; c'est a dire k'ele traite dou comencement du siecle, et de l'ancienité des vieilles istoires et de l'establisement dou

(22) G. Villani, *Cronica*, III, Firenze, Maghieri, 1823, p. 22.

(23) Antonelli y Bianchini, "Dal clericus al Poeta", *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1982, t. I, p. 189.

(24) Gaeta, "Dal comune alla corte rinascimentale", *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, t. I, p. 187.

monde et de la natura de toutes choses en some... La seconde partie ki traite des vices et des viertus est de precieuses pieres, ki donent a home delit et vertu, c'est a dire quex choses on doit faire et quels non, et moustre la raison pour quoi... La tierce partie du tresor est de fin or, c'est a dire k'ele enseigne a home parler selonc la doctrine de retorike, et coment li sires doit gouverner ses gens ki souz li sont, meismement selonc us as ytaliens... Car si comme li ors sormonte toutes manieres de metal, autresi est la science de bien parler et de gouverner gens plus nobles de nul art du monde" (25).

Como vemos, el aspecto relativamente enciclopédico de la obra remite a la epistemología entonces corriente: si el primero de estos tres libros es de historia (después con una sumaria indicación teológica) y de historia natural (astronomía, geografía, zoología), es porque consta de "deniers contans" (la segunda la califica de "precieus pieres" y la tercera de "fin or"), o fuera de la metáfora porque "no puede el hombre saber de otras cosas si no conoce esta primera parte".

Pero la verdadera intención de Brunetto se avecina en el segundo libro, cuya primera parte es una traducción, parcial y comentada de la Ética aristotélica a Nicomaco, mientras que la segunda es un tratado sobre los vicios y las virtudes basado esencialmente en la *Summa aurea de virtutibus* de Guillermo Perrault, con préstamos del *Moralium dogma philosophorum* y de estudios similares. Pero el "fin or" es la retórica y la política del último libro: la primera fundamentada sustancialmente (también con otras aportaciones) sobre *De inventione*; la segunda parte tuvo una fuente común, perdida, de varios tratados y documentos italianos (puestos que el autor intenta teorizar, no una norma de la monarquía francesa, sino de la democracia comunal italiana).

La enciclopedia de la ciencia culminaba, pues, en la política, es decir, en el arte de gobernar, que era la negación del instinto y la afirmación de la racionalidad, madurez conseguida a través de la reflexión moral en un contexto determinado:

"Li ars ki enseigne la cité gouverner est principale et souveraine et dame de tous ars, pour ce que desous lui sont contenues maintes honorables art, si come est retorique, et la science de fere ost et de gouverner sa maisnie" (26).

En ningún momento en *Li livres dou tresor* permanecía sustancialmente extraña la problemática general de la forma de gobierno e, incluso, el discurso político final no se agotaba en la preceptística de la retórica, sino que amaestraba a su público en lo que concernía a las motivaciones generales de la elección del magistrado que debía "veillier de jour et de nuit au commun proufit de la vile et de tous homes" (27), y que debía ser elegido no "par sors ne par cheance de fortune, mais par grant porveance de sage conseil" (28). La visión que Latini tenía del poder era una visión sacada directamente de la realidad italiana florentina, laica y burguesa. En este punto tampoco era un eslabón aislado, sino más bien el punto de llegada de todo un filón de tradición intelectual unido al gobierno comunal, casi el sistematizador de una materia múltiple

(25) Carmody, *op. cit.*, I,1.

(26) *Ibid.*, II,3.

(27) *Ibid.*, III,74.

(28) *Ibid.*, III,75.

que otros antes que él habrían recogido con intenciones no distintas de las suyas, pero con menor elegancia y en tratados, por así decir, monográficos.

Su gran mérito ha consistido en haber sido un pilón básico en este proceso de adaptación y modernización; en haber sabido conjugar a la perfección todos los factores que la cultura del momento le ofrecía, casi nos atreveríamos a decir, que necesitaba, y darle un impulso nuevo, y de ahí su gran aceptación:

— En principio, la misma historia del género muestra, al igual que ocurrió con otras formas literarias, la necesidad de su producción en vulgar. En este sentido consigue la obra totalmente su finalidad laica, con el significado histórico del término, o sea la expansión y divulgación de la cultura fuera del estrecho círculo de los “*litterati*”, que comportaba al final de la misma divulgación, la sustitución del latín por la lengua de uso o vulgar; abriéndose un poco el misterioso e inaccesible mundo de la ciencia a la mirada de los “*ilitterati*”.

— En segundo lugar, supuso un activo trabajo de asimilación y de reelaboración (en forma italiana) del patrimonio literario y cultural francés, asociado a un trabajo no menos activo de reelaboración y divulgación, también por vía de traducciones, o como se decía, de vulgarización, de los trabajos antiguos; pero todo ello adaptado perfectamente al nuevo ámbito social y cultural.

— También supuso esa práctica amena de los conocimientos, que, en este caso, tiene su máximo provecho en la retórica como arte al servicio judicial y de la “política”.

— En definitiva, si, como señala Vàrvaro (29), “las nuevas literaturas no se pueden valorar rectamente si se consideran como meras continuaciones de la tradición mediolatina bajo una forma lingüística distinta, sino que un cambio de lengua implica otras muchas cosas: búsqueda de un público distinto y de un tipo de relación nueva con él, cambio de óptica con relación al patrimonio cultural del pueblo, elaboración de una cultura con ámbito, intenciones e ideales propios y hasta la formación de una tradición específica, mucho más vital y decisiva para la cultura occidental moderna...”, la obra de Latini es de un valor ejemplar, no sólo por ser pionera dentro de su género, en su redacción en vulgar, sino porque supo adaptarse plenamente al ámbito cultural y a las necesidades del momento. Es posible que en ello resida la clave de su gran difusión, y, si ésta era su mayor preocupación, hasta el punto de hacerle elegir la lengua francesa frente a la italiana, consideramos que acertó plenamente.

(29) *Op. cit.*, pp. 81-82.

A PROPOSITO DEI SICILIANI

Breve ricognizione della bibliografia *ottantana* in chiave didattica

NICOLO MESSINA

Universidad Complutense de Madrid

e quandu l'omu ha rasuni di diri,
ben di' cantari e mustrari alligranza,
ca senza dimustranza
joi siria sempri di pocu valuri.

Anche se può sembrare retorico, è per me motivo di profonda emozione tornare, pur sotto altre mentite spoglie, in queste aule in cui per ben cinque anni ho assolto il compito di *ianitor* della cultura italiana, affiancando il lavoro, indefesso e giustamente ricompensato, della fraterna amica, ancor prima che collega, Isabel González. Emozione, non scompagnata ovviamente dal piacere di rivedere ancora una volta *fisicamente*, perché ad altri livelli il contatto non è mai venuto meno, tutti gli amici dell'*alma* Compostela, alla quale sono legato come alla mia seconda patria. Ma di patrie, naturalmente, non intendo parlare, anche se il titolo della mia brevissima comunicazione può trarre in inganno.

Se per un momento, però, rimando alla dedica-occhiello di un mio contributo di anni or sono su Alvaro Cunqueiro e l'italianità del suo Fanto Fantini della Gherardesca (1), sarà evidente che in Galizia mi sono sempre sentito solidale con quanti —pur in modi e da angoli di visuale diversi— mi sono vicini nel rivendicare una precisa identità culturale. Anzi, forse proprio qui, in Galizia, s'è approfondita la mia coscienza di siciliano, la coscienza di una delle diversità che, senza arrivare ai metastorici estremi lampedusiani, costituiscono la base più salda dell'unità culturale del mio Paese.

Singolare sorte credo accomuni la Galizia e la Sicilia: entrambe sono state sede della prima, compiuta manifestazione letteraria delle due penisole, l'iberica e l'italica. Due esperienze, per l'appunto *perfectae*, cui spetta però il merito oneroso di aver inaugurato le nostre rispettive letterature volgari.

(1) *Homenaxe a Alvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, 1982, p. 105.

Ma “non di questo mi son messo a raccontare”, direbbe Vittorini. In effetti, il titolo della comunicazione, se privo della virgolettatura a corredo del termine ‘siciliani’, si presta, considerata la sicilianità manifesta di chi vi parla, a mille possibili *eironeiai*, alle quali io stesso ho voluto dare pirandellianamente la stura, proprio quando l’ho scelto senza ulteriori precisazioni. Non è il mio però un avviamento all’*ubi consistam* etno-antropologico, al materiale e all’immaginario, dei siciliani.

Dovendo invece parlare di una “scuola”, anche se il termine è stato giustamente ridimensionato in “sodalizio”, cosa di meglio di un esercizio “scolastico”, fra gli altri, con tutti i limiti del caso? Ecco allora una ricognizione-sistematizzazione delle fonti secondarie che tutti i colleghi, per così dire, sicilianeggianti di questo Congresso avranno dovuto gioco forza maneggiare, ma una sistematizzazione limitata e ridotta a spoglio critico della bibliografia degli anni Ottanta, ormai inesorabilmente avviati verso l’ocaso, anzi risolta in un tentativo di costituzione di una sorta di *Kanonliteratur* essenziale ad uso degli studenti (2).

Qui la mia allocuzione potrebbe concludersi, con buona pace mia e vostra, lasciando parlare lo scarno elenco di nudi riferimenti bibliografici. Tuttavia, per non defraudare del tutto l’uditorio, fisserò almeno le coordinate della classificazione tentata, citando per ogni settore di studi i titoli a mio giudizio più significativi. Il tutto, ripeto, in una prospettiva didattica di avviamento di giovani studenti universitari, *hic et nunc* spagnoli, alla lettura dei Siciliani.

In tale prospettiva, alla luce anche della mia esperienza d’insegnamento, l’approccio più produttivo per una comprensione globale del fenomeno siciliano mi sembra quello di Alberto Varvaro (1981) che, pur fermandosi sulla soglia dell’età fridericiana, sistematizza —in modo, direi, filologico a tutto tondo— le tappe storiche precedenti, permettendo di intendere nella giusta luce, ad esempio, la definizione di un Federico II *stupor mundi*. Si potrà capire, infatti, come tale *stupor*, fondato sulle indiscutibili virtù politiche e culturali dell’imperatore, fosse determinato, oltre che da una felice coincidenza di fortunate circostanze personali, dalla straordinaria sedimentazione di culture diverse caratterizzante l’*habitat* siciliano (latina, bizantina, araba, normanna).

Sulla scia dell’impostazione di Varvaro, pertanto, anche se la pubblicazione è degli anni Settanta, quindi fuori dei limiti cronologici imposti alla comunicazione, non si possono certo trascurare gli *Atti* (1973) di un Congresso internazionale sulla Sicilia normanna, svoltosi a Palermo (4-8 dicembre 1972), e usciti a cura dell’Istituto di Storia Medievale dell’Università del capoluogo siciliano, diretto da Francesco Giunta. Entro i limiti *ottantani* è invece il contributo di Salvatore Tramontana (1983), la trattazione d’insieme più recente.

È fuor di dubbio che la poesia siciliana fu un fenomeno di corte, anche se post- o anti-feudale. A questo proposito le note più chiare sembrano quelle di Aurelio Roncaglia (1982), in cui si avventura tra l’altro un paragone didattico molto efficace tra Federico II e Carlomagno (Alcuino).

Se gli studi di Gianfranco Folena (1964, 1965, 1974) sono ancora fondamentali, sebbene di dieci-vent’anni fa, ineludibile è senz’altro l’intervento, tra bilancio e *status*

(2) Per comodità didattica, il criterio seguito per le proposte bibliografiche è quello Autore-data. In appendice a queste note, pertanto, si troverà la chiave dei diversi suggerimenti.

quaestionis, di Roncaglia (1983). Un altro consuntivo, ancor più recente, è quello di Varvaro (1987), cui fanno il paio le pagine dovute allo stesso Varvaro e a Nicola Di Blasi (1987), saggi apparsi ambedue sull'ultimo volume della meritoria *Letteratura italiana* di Einaudi.

Addentrando nel *corpus*-canzoniere siciliano, nella prospettiva didattica suggerita, conviene sottolineare e approfondire soprattutto quattro questioni: 1) la tipologia del tutto scritta della produzione; 2) la particolare trasmissione dei testi, con la conseguente manipolazione linguistica; 3) dunque, il problema della lingua; 4) infine, quello della costituzione del testo, cioè delle edizioni approntate.

* * *

Con i Siciliani, è risaputo, inizia la poesia, per così dire, *silenziosa*; anzi l'assenza di accompagnamento musicale pare, fino a dimostrazione contraria, uno degli elementi discriminanti di questa lirica dal resto della produzione, più o meno coeva, di *troubadours*, *Minnesänger* e poeti galego-portoghesi. Il che non è senza conseguenze e, per la portata della *lectio tacita* e della recitazione, bisognerà ricorrere allo studio di Saenger (1982).

Sulla trasmissione testuale in genere mi pare che il contributo più variegato e completo sia quello fornito dai paleografi della "scuola romana" che, per la fase storica che in questo momento ci interessa di più, fa capo ad Armando Petrucci (1980). Sono interventi metodologici continui in questi anni Ottanta su *Scrittura e civiltà*, in Congressi (Petrucci 1985a, 1986) e in quel gran crogiolo che si sta rivelando ormai la *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa (Petrucci 1983, 1985b). Credo che quest'approccio —tenacemente propugnato e mirabilmente messo in opera nel suo specifico ambito di ricerca da Guglielmo Cavallo (3)— sia il più fruttifero per rinnovare i criteri di edizione a volte anchilosati su posizioni meccanicistico-aritmetiche. E, aggiungerei, proprio un magnifico apporto in una visione non angusta della ecdotica. Ma qui, a Santiago, è superfluo ricordare l'autorevole e arcinoto magistero in questa direzione di uno studioso, per una volta *propheta in patria*, della taglia del Prof. Manuel C. Díaz y Díaz (4).

Per i Siciliani, in particolare, e il periodo di cui si tratta, segnalo qui, sempre nella stessa *Letteratura italiana* già ricordata, la prima metà del corposo e documentatissimo saggio di Corrado Bologna (1986).

Prima della questione della lingua, sarà forse il caso di dire adesso delle edizioni disponibili. In questo ultimo decennio, dallo spoglio fatto, non sembra si sia prodotto molto. A cavallo tra gli anni Settanta e gli Ottanta, solo l'edizione di Giacomo da Lentini di Roberto Antonelli (1979a), cui si devono altri due studi sulla trasmissione e sulla lingua (Antonelli 1980, 1979b). È come dire che per un testo affidabile dei Siciliani bisogna ancora ricorrere a Gianfranco Contini (1952, 1960) e Bruno Panvini (1953, 1962-64).

Ultima quaestio, allora, la lingua. Come è risaputo, solo tre canzoni (Stefano

(3) Rimando in questa sede —*mihi ignoscas*— solo all'ultimo *reading* che ho avuto modo di visionare (Cavallo 1987).

(4) Cfr. per tutti l'esemplare Díaz y Díaz 1979

Protonotaro, *Pir meu cori alligrari*; re Enzo, *Allegru cori plenu*, e S'eo trovasse pietanza) e la prima stanza di *Gioiosamente canto* di Guido delle Colonne, sarebbero "originali".

A questo proposito, oltre a pagine notissime che per ovvie ragioni non cito, consiglieri una primizia che spicca per il rigore del metodo adottato e l'analisi della documentazione prodotta. Il saggio di Franco Lo Piparo (1987), anche se fuori dei limiti prefissati per questo Congresso (comincia con il Cinquecento), risulterà utilissimo per la comprensione diacronica della situazione del siciliano.

Infine, fuori della griglia bibliografico-tematica qui proposta, a chi volesse collocare la poesia siciliana, come le spetta di diritto, nell'*unicum* romanzo ed addentrarsi nelle questioni del pubblico e dell'intertestualità, prestiti e riusi in questo periodo, l'opera italiana più aggiornata sembrerà senz'altro quella di Maria Luisa Meneghetti Segre (1984).

Riferimenti bibliografici

- Antonelli, R. (1979a): *Giacomo da Lentini, Poesie*, Roma.
 — (1979b): *Politica e volgare: Guglielmo IX, Enrico II, Federico II*, in *Seminario romanzo*, Roma, pp. 9-109.
 — (1980): "La tradizione manoscritta provenzale e la Scuola siciliana", in *Atti del XVI Congresso internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Palma de Mallorca) [ancora inediti!].
Atti del Congresso internazionale di studi sulla Sicilia Normanna (1973), Palermo.
 Bologna, C. (1986): "Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani", in *Letteratura italiana*, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, pp. 445-928 (in particolare, pp. 493 ss.).
 Cavallò, G. (ed.) (1987): *Le strade del testo*, s.l. [Bari].
 Contini, G. (1952): "Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana", in AA. VV., *Atti del Convegno internazionale di Studi Fridericiani* (Palermo, 10-18 dicembre 1950), Palermo.
 — (1960): *Poeti del Duecento*, I, Milano-Napoli, pp. 49-185.
 Díaz y Díaz, M.C. (1979): *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño.
 Folena, G. (1964): "Ueberlieferungsgeschichte der altitalienischen Literatur", in H. Hunger et al., *Geschichte der Textüberlieferung*, II, Zürich, pp. 319-537.
 — (1965): "Cultura e poesia dei Siciliani", in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Cecchi & N. Sapegno, I *Le Origini e il Duecento*, Milano, pp. 273-347.
 — (1973): "Siciliani", in *Dizionario critico della Letteratura italiana*, dir. V. Branca, III, Torino, pp. 385-96.
 Lo Piparo, F. (1987): "Sicilia linguistica", in *Storia d'Italia. Le Regioni. La Sicilia*, Torino, pp. 735-807.
 Meneghetti Segre, M.L. (1984): *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena.
 Panvini, B. (1953): "Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana", *Studi di filologia italiana*, XI, 5-135.
 — (1962-64): *Le rime della scuola siciliana*, I *Introduzione, testo critico, note*, II *Glossario*, Firenze.

- Petrucchi, A. (1980): *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino.
- (1983): "Il libro manoscritto", in *Letteratura italiana, II Produzione e consumo*, Torino, pp. 499-524.
- (1985a): "Minuta, autografo, libro d'autore", in C. Questa & R. Raffaelli (edd.), *Atti del Convegno Internazionale 'Il libro e il testo'* (Urbino, 20-23 settembre 1982), Urbino, pp. 399-414.
- (1985b): "Scrivere il testo", in *Letteratura italiana, IV. L'interpretazione*, Torino, pp. 285-308.
- (1986): "Scrivere il testo", in AA.VV., *La critica del testo. Problemi ed esperienze di lavoro*. Atti del Congresso di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, pp. 209-27.
- Roncaglia, A. (1982): "Le corti medievali", in *Letteratura italiana, I Letteratura e potere*, Torino, pp. 33-147.
- (1983): "Per il 750° anniversario della Scuola poetica siciliana", in *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, serie VIII, XXXVIII, 321-33.
- Saenger, P. (1982): "Silent Reading: its Impact on Late Medieval Script and Society", *Viator*, XIII, 367-414.
- Tramontana, S. (1983): "La monarchia normanna e sveva", in AA.VV., *Il Mezzogiorno dai Bizantini a Federico II*, Torino, pp. 435-810.
- Varvaro, A. (1981): *Lingua e storia in Sicilia. I. Dalle guerre puniche alla conquista normanna*, Palermo.
- (1987): "Il regno normanno-svevo", in *Letteratura italiana. Storia e geografia, I. L'età medievale*, Torino, pp. 79-99.
- Varvaro, A. & N. Di Blasi (1987): "Il regno angioino", in *Letteratura italiana. Storia e geografia, I. L'età medievale*, Torino, pp. 458-88 (in particolare, *La Sicilia indipendente*, pp. 478-88).



ITALIA Y LOS ITALIANOS EN LAS CSM

JESUS MONTOYA MARTINEZ

Universidad de Granada

Si, como dice Delahaye, la literatura de los milagros tuvo su origen en Oriente y sólo más tarde (con san Gregorio de Tours y el papa Gregorio Magno) se introdujo en Occidente, no logrando la entera confianza de los lectores cristianos de este sector de la Iglesia católica (1), hemos de reconocer también con Ezio Levi que muchos de los milagros atribuidos, en concreto, a la Virgen “se non creati, al meno siato stati ripensati, rielaborati e rifatti in Italia” (2).

En efecto, muchos de los milagros y de los más divulgados tienen su ubicación en Italia (El clérigo de Pisa, La monja de Roma, La abadesa preñada de Bolonia, etc...), así como, cuando empiezan a sumarse en colecciones, es Italia uno de los lugares donde se producirán las más afamadas, tales como la *Legenda aurea* de Jacopo da Voragine (+1298), los “Cinquanta miracoli” recogidos en un libro anónimo, perteneciente al Trecento, los mal titulados por Zambrini “Dodici conti morali” y los contenidos en el libro “Fiore di virtù” de Tommaso Gozzadini da Bologna, colecciones que verterán otras tantas latinas presentes en Europa desde Gregorio de Tours (3), en el siglo VI, incrementadas con otras anónimas de diversa procedencia y de distintas épocas.

Mi propósito es resaltar aquellos milagros de los contenidos en las *Cantigas de Santa María* (CSM) que tienen alguna marca geográfica relativa a cualquiera de las regiones o ciudades de la península itálica, subrayando las peculiaridades que puedan ser indicativas de que éstos hayan sido vertidos de colecciones procedentes de Italia, así como las diferencias que puedan caracterizarlos y distinguirlos de otras versiones italianas.

Recientemente Walter Mettmann ha resumido, en un trabajo ofrecido al prof.

(1) Delahaye, “Les recueils antiques des miracles des saints”, *Analecta Bollandiana*, XXXVIII, 73-78.

(2) Levi, Ezio, *Il libro dei cinquanta miracoli della Vergine*, edito ed illustrato da... Bologna, Romagnoli Dall'Aqua, 1917, XL.

(3) Gregorio de Tours, *Libri VIII Miraculorum*, Mon. Germ. Hist., Scriptores Rerum Merovingicarum, I, 451 y ss.

Heinrich Lausberg, el estado actual acerca de las fuentes establecidas de las CSM concretándolas en Gautier de Coinci (+1236), la colección SV (así denominada por Mussafia, *Studien*, I, 953-959), el *Liber Mariae* de Gil de Zamora, el *Speculum historiale* de Vincentius y los *Miracula Sanctae Mariae Suessionensis* de Hugo Farsitus (4). Ya Leopoldo de Cueto, Marqués de Valmar, había intentado recoger las fuentes de muchos de estos milagros recabando la opinión autorizada de Paul Meyer, Adolfo Mussafia, Théophile Braga, Ernesto Monaci, Alessandro D'Ancona, Emilio Teza y Fidel Fita. Con todas estas aportaciones el ilustre cartagenero logró acumular una serie de informaciones sobre las fuentes y versiones similares dignas de ser tenidas en cuenta.

Cantigas con marcas geográficas italianas

Hasta veintiuna cantigas hay que están ubicadas en regiones o ciudades de la península itálica. Dos en Lombardía (cants. 87, 293), dos en Apulia (cants. 136, 264), tres en Sicilia (cants. 19, 307, 335), dos en Génova (cants. 287, 288), nueve en Roma (cants. 5, 17, 67, 115, 206, 265, 272, 306, 309) y una en cada una de las ciudades siguientes: Bolonia (cant. 7), Pisa (cant. 132), Siena (cant. 219) y Venecia (?) (cant. 353). Todas ellas tienen gran interés, pero me limitaré sólo a aquellas que por su asunto ofrezcan mayores perspectivas de investigación o que su ubicación pueda ser más discutida.

Roma

Algunas de las referencias geográficas son meras indicaciones como la de emperatriz de Roma (cant. 5) que se identifica con Crescencia o más bien con Hildegarda, esposa repudiada de Carlomagno, en las leyendas germánicas, y motivo que fue recogido en la literatura medieval francesa en la *Chanson de Florence de Rome* (5). Otra ubica el suceso en 'terra de Roma', localización que no consta en *Speculum historiale* (6) en el que sólo se dice que el joven endemoniado recorrió varias provincias llegando finalmente a Roma donde tuvo acceso al Papa, quien lo envió al patriarca de Jerusalén. La cantiga habla sin embargo de ir al papa de Roma, así como ir a él a través de París, de donde la tal 'terra de Roma' hay que interpretarla bien como un recurso o bien como 'terra de Romania', provincia del imperio bizantino, cuya capital era Adrianópolis (cant. 115).

Ambas cantigas relatan sucesos novelescos. La primera es una versión de la 'esposa perseguida', asediada por el cuñado que le proponía tener relaciones incestuosas.

(4) Mettmann, Walter, "Die Quellen des Alttesten Fassung der CSM", *Test-Etymologie... Festschrift für H. Lausberg zum 75 Geburtstag*, 1987, 177-182. Estando en prensa este artículo, W. Mettmann ha publicado: "A Collection of Miracles of Miracles from Italy as a Possible Source of the CSM", (*Bolletín of the Cantigueiros de Santa Maria*, 1, 2 (1988), 75-82), en que discute sobre una posible fuente italiana de estas mismas cantigas.

(5) Wallensköld, A., *Florence de Rome, chanson d'aventure du premier quart du XIII^e siècle*, Paris, 1907-1909, 2 vols.; Stefanovic, S., "Die Crescentia-Florence Sage", *Romanische Forschungen*, 29 (1911), 461-456.

(6) Vicente de Beauvais, *Speculum Historiale*, ed. Venecia, 1483, lib. VII, cap. CXV.

La emperatriz, en ausencia del Emperador, manda encarcelar al atrevido. A los dos años, de vuelta de la cruzada, el marido escucha de su hermano la versión contraria y manda a unos moneros que lleven al bosque a la que él cree mujer infiel y que la maten. Estos pretenden abusar de ella antes de matarla, pero llega en ese instante un Conde que la libra de aquellos insidiosos criminales.

También en casa del Conde es asediada por un hermano de éste, quien al verse rechazado mata al hijo de su hermano y pone el cuchillo en la mano de la emperatriz, que se hallaba dormida. Ante tal evidencia el Conde la confía a un barquero para que la arroje al mar. Este también quiere abusar de ella, pero se oye una voz terrorífica que hace desistir al barquero de sus intentos, dejándola en un peñasco en medio del mar. La Madre de Dios se le aparece y, en sueños, le da a conocer la virtud de una planta, remedio contra la lepra.

Un barco de peregrinos que regresan a Roma la recoge y la lleva a los dominios de su marido, quien, conocida la virtud de aquella mujer, reclama sus remedios para curar de la lepra a su hermano que por entonces se encontraba 'gafo'. Ella se dispone a curarlo con la condición de que el calumniador e incestuoso confiese sus pecados ante el Emperador y el Papa. Reconocida la persona y la virtud de tan excelente mujer, el Emperador le pide perdón y le suplica que venga a casa y a su reino, pero ella renuncia al mundo y se mete en un convento.

La versión italiana de los cincuenta milagros prescinde del primer trámite, el de los moneros, y ordena directamente que la abandonen a su suerte en un pequeño barco con el que llega a una ciudad donde la Reina le confía a su pequeño. El senescal es quien intenta forzarla y en vista de su fracaso mata al niño y la acusa ante la reina. De nuevo abandonada a su suerte llega a un monasterio, cuyo prior le hace proposiciones obscenas. Rechazado, la acusa de haber robado un cáliz que previamente había él escondido entre sus cosas. Expulsada de nuevo llega a un castillo, donde en sus proximidades hay un eremitorio, en el que aprende la virtud curativa de las plantas. Entre tanto sus tres asediantes: el cuñado, el senescal y el prior enferman. Uno, gafo, otro, paralítico y el tercero, lunático. Los tres piden a la santa mujer que los cure y ella pone como condición que confiesen sus pecados. Así lo hacen el senescal y el prior, pero no el cuñado. Ella relata todas sus tropelías y éste, arrepentido, las reconoce. El final es el mismo. Ella renuncia a volver a la corte y queda en su ermita. El Emperador hace construir otra ermita y se recluye en ella.

La primera observación que cabe hacer es la de su fidelidad a la fuente. Si la CSM núm. 5 es fiel al *Speculum historiale* reuniendo en una sola narración lo que Vicente de Beauvais expone en tres de sus capítulos (XC, XCI y XCII: De Imperatrice cuius castitatem a violentia furoris eripuit; De alio casu consimili circa eamdem imperatricem; De medicina quam ei beato virgo innotuit), los Cincuenta milagros nos ofrecen una versión muy peculiar, propia quizás de Italia, de no coincidir con la de Etienne de Bourbon (7).

La versión del libro anónimo es una versión adaptada al ambiente monacal, como lo demuestra la segunda instancia de la tentación, un prior de un convento, así como la argucia de esconder un cáliz de plata entre sus pertenencias con el fin

(7) Etienne Bourbon, *Liber de septem donis*, cap. 136.

de acusarla, motivo que nos recuerda la escena de José en la corte del Faraón, donde primero es calumniado por la seductora (Gn. 39, 7-19) y luego el recuperado José oculta una copa en la talega de Benjamín (Gn. 44, 1-13). La de la cantiga, además de ser más fiel a *Speculum historiale*, es una versión mucho más caballeresca, propia de un ambiente cortesano.

La leyenda de la esposa perseguida, tal como la cuenta el libro anónimo fue divulgada en prosa durante los siglos XIV y XV, con el título de *Leggenda di S. Guglielma* y en el Cinquecento con el de *Historia della serenissima regina di Polonia*. Asimismo M^a. Antonia Giannotti, mujer de Bernardo Pulci, adaptó al teatro la leyenda con el título de *Rappresentazione di S. Guglielma* (8). La versión alfonsina, coincidente con la de Gautier de Coinci, fue vertida al castellano en los siglos XIII o XIV y se halla escrita al pie de página de la cantiga gallego-portuguesa (al pie de la 15, aunque corresponde a la 5). Una copia de esta versión fue enviada por Pascual Gayangos a Adolfo Mussafia quien la publicó en 1866; hoy se encuentra publicada en *Cantigas de Santa Maria* editadas por Filgueira (9) y por W. Mettmann (10). También D. José Amador de los Ríos publicó otra leyenda de la emperatriz de Roma, titulada: *Noble cuento del Emperador Charlos Magnes de Roma et de la buena Emperatriz Sevilla, su mujer* (11). En el siglo XVI se imprimieron otras versiones de la leyenda bajo el título de *Historia de la Reyna Sebilla* (12).

Otra leyenda ubicada en Roma es la de la mano cortada y restituida. De la cantiga núm. 206 dice Mussafia que no encuentra redacción anterior a la de Alfonso X, aunque dice debe encontrarse en el código parisino 5267, fo. 18. Se trata de un papa, llamado León, que durante la misa recibe la ofrenda de manos de una bella mujer quien le besa la mano. El recuerdo de aquel beso le perturba de tal manera que decide cortársela. Este defecto le impide presentarse al público y celebrar los santos misterios, lo que él lamenta enormemente. La Virgen se le aparece y aplicándole un ungüento al muñón le restituye la mano. Una redacción semejante a la de la cantiga es el milagro núm. 3 del libro anónimo. Su autor acude a recursos más melodramáticos, pues la mujer es una antigua amiga del joven Cesario que con el tiempo había logrado el papado y se llamaba León. La mujer se acerca al altar y al presentar su ofrenda besa la mano de su antiguo amante, lo que repercute en un estremecimiento del pontífice quien reconoce inmediatamente a la mujer. La Virgen en la redacción del anónimo trae una mano celestial que le injerta. En ambos casos se confirma el milagro mostrando la nueva mano y la mano cortada anteriormente.

Jacopo da Voragine en su *Legenda Aurea* concretará la figura del papa León, diciendo que fue el papa que convocó y presidió el concilio de Calcedonia y el que se enfrentó a Atila, a las puertas de Roma, consiguiendo que se retirara y desistiera del asedio (13).

(8) Levi, *Il libro...*, op. cit., CXXVIII.

(9) Filgueira, F., *Cantigas de Santa Maria*, Col. Odres Nuevos, Ed. Castalia, 1985.

(10) Mettmann, Walter, *Cantigas de Santa Maria*, Clásicos Castalia, 1987, vol. I.

(11) Amador de los Ríos, *Historia crítica de la Literatura Española*, vol. V (Cód. Escorial, hj, 12).

(12) Valmar, Marqués de, *Extractos*, X, XCVI.

(13) Santiago de Voragine, *La leyenda dorada*, trad. por fr. J.M. Macias, Alianza Editorial, Madrid, 1982, I, 345.

Otro de los milagros con referencia a Roma es el del buen hombre que tuvo al demonio como servidor y éste lo quería matar y no pudo gracias a la oración que siempre recitaba. Se trata de la cant. núm. 67. Aquí Roma sólo aparece como término de comparación. Se dice que el milagro que se quiere contar es tan portentoso que no se ha dado otro igual desde los tiempos de Nerón, “que Emperador de Roma foi, aquela gran cidade”. Es un milagro muy difundido y que se halla en colecciones italianas, tales como la de Bonvesín da Riva y con asunto semejante en la *Legenda aurea* de Jacopo de Voragine y los *Miracoli della Madonna*. El dramatismo de este milagro se ve potenciado por las miniaturas que le acompañan. En ellas se visualiza el asunto de la narración y allí se ve cómo el joven que se ofrece como servidor a aquel caritativo caballero, fundador de un lazareto, lleva siempre tras de sí una careta con la faz del demonio, que recuerda las máscaras del teatro del tiempo. Asimismo la escena última es de las más espeluznantes, porque se ve cómo sale de un cuerpo cadavérico un demonio ante el pasmo de todos.

Concluyo con los milagros referidos a Roma con el que nos narra la leyenda de la designación del lugar de lo que con el tiempo sería el solar para la construcción de la basílica de Santa María la Mayor. También se la conoce como la leyenda de la Virgen de las Nieves. Se encuentra en la cantiga núm. 309. Allí se narra una versión distinta a la que ha prevalecido. En nuestra cantiga son el Papa (se endiende el papa Liberio) y el Emperador (que los críticos estiman como Constantino) los que quieren construir una iglesia dedicada a la Virgen. Con esta preocupación reciben de un hombre bueno la advertencia de que no la construyan hasta tanto que reciban una señal del cielo. Los dos reciben en sueños una visión en la que una bella señora les dice que allí donde vean caer gran cantidad de nieve en el mes de agosto (“a mediados de agosto”) allí deberían construir la iglesia dedicada a María santísima. Los dos esperan pacientemente el día y una vez que ven caer nieve copiosamente en un determinado lugar, lo adquieren como solar para la iglesia y el pueblo romano acude con donativos y mano de obra para hacer los cimientos.

La leyenda que ha prevalecido es la de unos esposos, patricio romano él, quienes no tenían hijos y ofrecieron su heredad a la Virgen. Suplicando ardientemente que les mostrase alguna señal por la que pudiesen conocer en qué le agradaría más que dedicasen su dinero, ocurrió que en las nonas de Agosto (cinco del mes) durante la noche la nieve cubrió parte de la colina Esquilina. En esa misma noche los buenos esposos vieron en sueños que la voluntad de María era que le construyeran en aquel lugar una iglesia. Tal mensaje fue transmitido al papa Liberio, quien también había recibido en sueños la misma visión. Señalado el lugar, se construyó la iglesia a expensas del matrimonio (*Breviarium Romanum*, II Noct., 5 de agosto).

Esta versión incide en un elemento del milagro: el ‘ome bôo’ que advirtió al Papa y al Emperador que se abstuviesen de construir la iglesia hasta tanto no obtener una señal relativa al caso. Así como se prima la voluntad caricativa y generosa del buen patricio romano y su esposa.

Según el Breviario la basílica es la liberiana o basílica de Santa María la Mayor, cuya dedicación se celebra el cinco de Agosto. Son diversas las realizaciones artísticas que perpetúan en ella el milagro. La más antigua es el mosaico que adorna la pared de la fachada de la propia basílica Santa María la Mayor, obra que se remonta al siglo XIV,

y la más reciente los así conocidos ‘medios puntos de Murillo’, obra que le fue encargada al pintor en 1665 por su amigo D. Justino Neve y Yébenes para adornar la iglesia de Nuestra Señora la Blanca (14).

Sicilia

De las tres cantigas, cuyo escenario es Sicilia, una de ellas, la del gentil convertido gracias a su caridad (cant. 335), tiene una alta resonancia bíblica. Su fuente hay que buscarla en los Apócrifos pero también hay que referirla al episodio de Eliseo y la viuda, aquella mujer que era asediada por sus acreedores hasta el punto de exigirle a sus hijos como esclavos. El profeta le pregunta qué tenía en su casa y ella le dice que sólo un poco de aceite; le manda traer cuantas vasijas tuviera a su alcance y luego le manda venderlo para poder pagar la deuda. Aquí es la propia Virgen quien con pobres vestiduras se presenta ante el gentil y le pide algo de comer para aquella criatura que llevaba en sus brazos, a lo que contesta el buen hombre que de grado lo haría de no ser que ya había repartido todo entre los pobres. La Virgen insiste para que, al menos, le dé un poco de harina para las papillas del niño. El gentil lleno de compasión invita a pasar a la mujer que tanto insistía y va a rebuscar en sus arcas y encuentra un puñado de harina que con sus manos lleva a la cocina y pide a sus sirvientes que vayan calentando el agua para hacer unas papillas que él mismo se cuida de preparar y llevar al niño, pero cuando llega con ellas la mujer ha desaparecido y no logran encontrarla en toda la ciudad por mucho que la buscan.

De vuelta a casa el gentil encuentra sus graneros llenos de trigo, cebada y harina, y entonces piensa que ha sido alguna diosa de las que adoran los gentiles la que se ha hecho presente en su casa, pero no saben darle cuenta sus correligionarios de la existencia de tal diosa con niño en los brazos. Son los cristianos quienes le informan de que tienen una Virgen que fue madre e hija, criada y esposa y dió a luz y permaneció virgen, y mostrándole su imagen el gentil reconoce en ella a la mujer que se le había presentado en su casa. Se convierte y pide el bautismo.

Otra también encantadora narración sucedida en Sicilia es la de la cantiga núm. 307. En ella hay una descripción de la bella región italiana y se dice que:

Cezilla é hũa inssoa de mar
rica e viçosa, com'oy contar,
de toda-las cousas que pod'om'achar
por aver avondo e viç'e sabor.

Completa esta descripción la referencia al Etna, volcán al que en la cantiga se le da el nombre de Mongibel (nombre procedente del árabe *Jebel*, más *Mont*), cuyas erupciones habrían causado grandes destrozos. La que recuerda la cantiga produjo una lluvia de cuarenta días y cuarenta noches.

Es entonces cuando María se aparece a un buen hombre y le dice que si quiere que termine aquel diluvio infernal que le rime un cantar que convenga a su dignidad y sea ‘de loor’. En efecto el hombre ‘des i començou seu cantar a fazer / rimado se-

(14) Peláez, Mario, “La Madonna della neve e la cantiga de Santa Maria”, *Homenaje a Don Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, vol. 1, 215-223.

gund(o) el soube mellor. // E segund'as paravlas lle fez o son, e depois cantó-o con gran devoçon;'. Inmediatamente cesó la tormenta y la gente perdió el temor.

Esta y otras muchas cantigas que tratan del oficio trovadoresco tienen una intención clara de justificar la actividad lírica del rey, quien en su cantiga núm. 300 se lamenta que hay muchos que no comprenden que haya tomado el bando de la Virgen y se haya dedicado a encontrarla. En el fondo también se puede ver en ésta y otras cantigas cómo la música y el canto son, como en el mito de Orfeo, medios infalibles para lograr la paz y la serenidad.

La última de estas cantigas emplean el nombre de 'Cezilla' como recurso rimático, y así se explica que otras versiones digan que el lugar donde uno de los caballeros contó el hecho milagroso fue Anafridi, que algunos críticos han identificado con 'Anafridi' en Grecia o 'Amfreville sur Iton' en Francia. Se trata de la cantiga núm. 19, cuyas fuentes latinas se encuentran recogidas en varios códices, entre los que hay que contar el Ms. 110 de la Biblioteca de Madrid, así como también fue recogido el suceso milagroso por Berceo quien redacta uno de los más bellos milagros de su colección (*Berceo*, XVII). En la cantiga se narra sucintamente cómo tres caballeros mataron a un enemigo dentro de una iglesia dedicada a María, tomando ésta venganza de ellos enviándoles un fuego que los quemaba desde "la cabeza hasta las ingles" (el fuego de san Marcial o de san Antón, célebre en la Edad Media).

Arrepentidos, confiesan su pecado al Obispo quien les impone como penitencia el exilio voluntario y que lleven ceñidas sus espadas a la cintura, pero no a la usanza, sino convertidas en un cinturón de hierro que la lámina que acompaña a la cantiga muestra cómo es forjado por un herrero.

Bolonia y Pisa

La cantiga que precede y las dos que voy a comentar ahora pertenecen a las más difundidas leyendas redactadas en latín. Se trata en una de la abadesa encinta (cant. 7) y la otra del clérigo esposado (cant. 132). La de la abadesa Alfonso X la sitúa en Bolonia, o al menos dice que el recadero era un hombre de Bolonia. Interpretación que debe prevalecer en cuanto que el Obispo del lugar se dice que viene de Colonna (Colonia, Alemania). Como en el caso anterior, debemos tener la voz Bolonna como recurso rimático con Colonna, Sansonna y Onna, lugares distantes entre sí, aunque de cierta nombradía y entre los que había cierta relación con el caso, ya que la orden de Oña fue dúplice hasta 1077 en que pasó a la orden cisterciense (15), como Soissons tuvo una abadía a la que se vinculan cierto número de milagros. Colonna, por su parte, era una diócesis bien conocida y Bolonna fue una de las ciudades italianas de mayor renombre en la Edad Media.

El suceso, sin embargo, no consta en ninguna versión latina, ni francesa, que ocurriese en Bolonia. Tampoco Gonzalo de Berceo lo sitúa en la ciudad italiana. Ni los *Dodici conti morali di autore senense*, publicados por Zambrini, lo identifican con Bolonia. Sólo Alfonso X trae a colación que el recadero era un hombre de Bolo-

(15) Filgueira, J., CSM, Castalia, p. 24.

nia y, como digo más arriba, hay que tomarlo más como recurso rimático que como verificación de un hecho.

La cantiga núm. 132 refiere el caso del canónigo de san Casiano de Pisa. La localización de este milagro sí consta en las redacciones latinas. También en las francesas y en las españolas. Sólo una de las redacciones latinas que Ward (16) recoge habla de un “Hispanus quidam dilexit corde Mariam cottidie...”.

Pertenece esta cantiga al tema del ‘sponsus marianus’, que trasfiere a María las actitudes de la mujer amada que sale por sus derechos, irritándose con el clérigo que ha olvidado su anterior devoción y estado. En la cantiga la Virgen le echa en cara que “apreció mucho más las gracias de la otra mujer que las suyas” y lo califica de ‘sandeu’ (loco), donde podemos ver muestras del llamado por provenzales ‘loco o falso amor’. El novio perturbado por aquella visión asiste a las bodas y aun llega a acostarse con la doncella, pero abrazado por la recién casada no logran consumar el matrimonio, por lo que, levantándose, huye del lugar dejando mujer y hacienda.

La versión de Alfonso X sigue muy de cerca la de Gautier de Coinci (II Mir. 29), mientras que Jacopo da Voragine narra escuetamente el hecho sin pronunciarse por el lugar (cap. CXXXI, 6). Asimismo en la *Legenda Aurea* se recoge la narración del hermano del rey de Hungría, versión similar pero referida a un hermano de un rey quien, a la muerte del heredero, es destinado a casarse, pero que, amonestado por María, deja la mujer y se recluye en un monasterio.

Con un tema parecido hay que reseñar la cantiga núm. 87 en la que se narra la elección, por designación de María, del sacerdote Jerónimo como obispo de Pavía (Lombardía). El lugar aparece aun en las versiones latinas y se trata de una visión que un santo hombre tuvo y en la que se cita a un tal Jerónimo como sucesor del Obispo que acababa de morir.

Génova y Siena

Génova se cita dos veces en las CSM; en una ocasión (cant. 379) sólo como referencia, diciendo que la carta fundacional del Puerto de Santa María se divulgó desde Génova hasta Chartres. Ello demuestra la pujanza de esta ciudad en aquellos tiempos. Otra (cant. 287) tiene como tema la protección de María hacia una mujer, cuyo marido quiso deshacerse de ella ahogándola en el mar, para lo que simuló desear ir a Santa María de la Escala en romería y la invitó a ir con él. Cuando estuvo en la barca la tiró al mar metida en un saco, pero la Virgen la salvó e hizo que al final se reconciasen.

Dos, de entre las últimas cantigas, que hay en el Cancionero Mariano, dignas de ser comentadas están referidas a imágenes y relacionadas con la industria del mármol, tan pujante en Italia. La cantiga núm. 272, en primer lugar, está ubicada en Roma y, más en concreto, en la basílica de san Juan de Letrán, lugar donde iban los peregrinos a recibir el sacramento de la penitencia. Pertenece esta cantiga al grupo de aquellas que exaltan la penitencia interior frente a la penitencia sacramental. Una mujer

(16) Ward, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, Londres, 1883.

confiesa a un sacerdote intransigente sus muchos pecados y éste le dice que no obtendrá el perdón hasta tanto que la imagen de María que se encontraba en un lateral del altar no mudase de sitio. La mujer lloró tanto que mojó el lugar donde se encontraba; extrañado el sacerdote, miró de nuevo a la imagen y vio que se había trasladado de lugar.

Relacionada también con San Juan de Letrán es aquella que narra la conversión de un hereje que echaba en cara a los cristianos que creían en una virgen que no lo era, dado que el pintor la había pintado con la cinta por encima del vientre, como suelen llevarla las mujeres encinta. En ese mismo instante la cinta le descendió y el hereje arrepentido pidió perdón con lágrimas en los ojos a María, Virgen y Madre (cant. 306).

Hay otra que se desarrolla en tierra de Toscana, en Siena, (cant. 219) mientras se construía la iglesia mayor, la catedral, de estilo románico y gótico con un célebre campanile negro y blanco, donde el obispo mandó hacer un púlpito y, según la costumbre, representar diversas escenas bíblicas entre las que figuró un relieve de María con el niño en sus brazos. Entre las diversas figuras se encontraba una del demonio que habría sido representado como era usual, pero, al ser el mármol blanco, la Virgen quiso que se tornara negro. Así ocurrió. Los fieles y, aun el obispo, se extrañaron de aquel cambio y por mandato del prelado se hizo raspar la figura para ver de limpiar aquella mancha negra que, en principio, creían todos, pero no pudieron lograr que recobrase su color blanco. El obispo reconoció su error y prometió escribir el tal milagro.

No sabemos, por el momento, si el tal prelado cumplió o no su propósito, pero sí sabemos que los “maestres sabedores de tallar” debieron ser Nicola y Giovanni Pisano, quienes trabajaron en la realización del mencionado púlpito entre 1266 y 1268, junto con sus discípulos Arnolfo di Cambio, Lapo y Fray Guglielmo, datación que contribuye a perfilar cuándo se debió redactar el Ms. de Florencia, manuscrito descabalado que salió de su sede natural, Sevilla, y que hoy se encuentra en Florencia, Biblioteca Nacional, y cuya cant. núm. 72 es la que estamos comentando.

Casos semejantes de animación de imágenes son las cantigas núms. 136 y 294, ambas referidas a la región de la Apulia y en concreto a la ciudad de Foggia. En los dos casos se relata el hecho de una mujer taur que, al no salirle bien el juego de los dados, se levanta y lanza una piedra contra la imagen, levantando María su brazo y protegiendo la imagen del niño de la pedrada. En la otra versión son los ángeles quienes evitan que la piedra llegue al rostro de la imagen. En ambas ocasiones se trata de una mujer alemana (una soldadera, probablemente), así como en la primera se dice que el suceso ocurrió en tiempo de Conrado, rey de Alemania (1250-1254).

Venexi (¿Venecia o Benameji?)

La cantiga núm. 353 es una deliciosa cantiga que nos cuenta el suceso divulgado por un film en los últimos años: *Marcelino, pan y vino*. La ubicación del hecho es, según la cantiga, ‘en terra de Venexi’, cuya identificación está aun por aclarar. El marqués de Valmar, en la edición de 1889, lo identificaba con Venecia. W. Mettmann en su glosario lo pone en duda y ofrece como alternativa Venasque (*Vauchuse?* CF.

Comtat Venaissin). Mario Martins dedica un capítulo de sus *Estudos de Cultura Medieval* (17) a la leyenda de los 'santos meninos de Santarém', recogida por Fr. Luis de Sousa en el siglo XIX (18) y que sustancialmente es la que nos ocupa: Bernardo de Morlas y sus dos discípulos (niños) que invitaron al niño Jesús a comer con ellos. El niño les acompañó varias veces hasta que finalmente les invitó él a comer en la casa de su Padre. Así ocurrió el día de la Ascensión después de la misa.

Esta leyenda procede, según Mario Martins, de Guibert de Nogent (+1124), quien la sitúa en Saint-Quentin, reduciéndose a un monacillo que hace la pregunta: "Señor, quereis comer de mi pan" a un crucifijo, quien le contesta que pronto comerá con él, muriendo el niño poco después. También Gualter de Compiègne, siglo XII, narra un suceso parecido, pero esta vez es de un niño que lleva su madre en brazos y que le ofrece a la imagen su pan, respondiendo la imagen que de entonces a tres días comerá con él. Leyenda que a partir de este autor se encuentra en latín, francés, inglés, alemán, gallego-portugués, etc. La única diferencia es el lugar donde la sitúan: Spira (Speyer, c. de Alemania) o Dormaus, Flandes.

Alfonso X recoge esta leyenda en la cant. núm. 139, localizándola en Flandes. Pero la que ahora nos ocupa es una versión diferente. Se trata de un rico hombre al que se le morían cuantos hijos varones tenía en su casa, en vista de lo cual decide llevar al recién nacido a un claustro y encomendarlo al abad. Este lo educó como si fuera hijo suyo dejándole jugar por el claustro. El niño un buen día entra en la iglesia y ve a la Virgen con el niño a quien no veía que los frailes dieran nada de comer. Por ese motivo decide llevarle parte de lo suyo. Quince días duraron estas entrevistas hasta que la Virgen le dice que su hijo no comerá más con él si no venía al día siguiente a comer con ellos en casa del Padre.

El abad, que había observado cómo adelgazaba por día, le preguntó si no le daban de comer sus frailes y el niño le confesó lo que la Virgen le había prometido. El Abad le suplica con él al día siguiente a participar de aquel yantar. En efecto, al día siguiente los dos, abad y niño, mueren a la par.

La leyenda tiene mucho que ver con la de los niños de Santarém. En nuestro caso un niño que dejan al cuidado de los monjes, no dos. El lugar podría ser Benameji, localidad de la prov. de Córdoba, que aparece en *Estoria de Espanna* (II, 335 v. 37) como *Bemexit*, y que fue conquistada por Fernando III en 1242.

Es fácil de concebir la grafía Venexi por *Bemexit*, como también que la leyenda que, como vemos, pasó de un lugar a otro, asignada a ciudad distinta: Santarém, Spira, Dormaus y ahora Venexi, bien pudiera ser este lugar de Córdoba, que, además de castillo, contaba con un antiguo monasterio.

Personas citadas

La nómina de personas que aparecen con nombre propio es muy limitada. Habitualmente estas narraciones no conservan los nombres de ninguno de sus benefi-

(17) Martins, M., *Estudos de Cultura Medieval*, edit. Verbo, 1969, cap. XIX, 237-253.

(18) Sousa, Luis de..., *Historia de S. Domingo*, t. 1, Lisboa, 1866, 270-275.

ciarios. Sólo muy pocos, como el ladrón Ebbo, el cardenal Pedro, el juez Esteban, el abad Hugo o Giraldo el peregrino, los que han tenido la suerte de citarse. Nombres que, por otra parte, son tan ambiguos, como ambigua la narración. Pero en las cantigas que estamos examinando hay nombres como Conrado, rey de Alemania, de la familia de los Hohenstaufen, que, elegido rey de romanos en 1237, se le designó sucesor de su padre como emperador germánico en 1250, pero no llegó a coronarse. El papa lo excomulgó y su acción no pasó más allá del ducado de Suabia. Intentó reconquistar Italia del sur pero murió prematuramente.

En 1256 comenzaría Alfonso X uno de sus más nefastos negocios de Estado, su pretensión de ocupar el trono de “Rey de Romanos”, sucediendo al recién fallecido Conrado. Los de Pisa le llevan a Burgos la propuesta, así como en Tréveris también se decide su investidura con el apoyo de Sajonia, Brandeburgo y Bohemia, pero tropezó con la voluntad decidida de los Papas, quienes no quisieron aceptar un sucesor de los Hohenstaufen y se opusieron a su confirmación, pese a su viaje a Bokaire en busca de un entendimiento directo con el papa Gregorio X.

Otros nombres que aparecen son los papas León y Clemente. El primero, según Jacopo da Voragine, sería Leon I, que murió en el año 460. El papa Clemente aparece muy ocasionalmente y el suceso no nos proporciona datos para identificarlo.

Las cantigas aquí reseñadas, como hemos podido comprobar, son en su mayoría del acervo común europeo, de ahí que no se concreten ni personas ni cronología, tal como sucede en las cantigas referidas a la campaña entre los moros, en España, o a santuarios marianos de la época del propio Alfonso X, como puede ser el conjunto de cantigas referidas a Santa María del Puerto (Cádiz). Las que preceden sólo contienen datos muy vagos. Se pueden exceptuar las de Apulia en las que la referencia a Conrado puede situarlas entre los años 1250 a 1254, así como la de Siena en la que la noticia de la talla del púlpito nos hace pensar que su redacción no puede avanzarse más allá de 1268, al ser ésta la fecha en que se concluyó por Nicola Pisano el mencionado monumento. Fecha que es muy útil para fijar la fecha de redacción del cód. de Florencia, ya que la cantiga 219 ocupa el lugar 72 de este códice cuya miniatura está inacabada posiblemente a la espera de dibujar el púlpito, ya que los cuadros dejan un espacio en blanco en el sitio que debería ocupar la cátedra sagrada.

Esta, por tanto, como la de la erupción del Etna (cant. 307) serían las más localistas de todas, procedentes de fuente oral (“como dizer oy”, “com’oy contar”) y estarían escritas entre 1268 y 1275, fecha de su ida a Bokaire para entrevistarse con el Papa, si no es que se redactarían en el propio viaje, recogiendo el testimonio de los propios italianos que le acompañarían formando el grueso de su comitiva.

De estas más localistas desconocemos si en la literatura italiana hay rastro alguno. Desde aquí brindo la oportunidad a cuantos se interesan por esta literatura a que investiguen sus posibles fuentes y sus distintas versiones. Por mi parte creo haber puesto de relieve que la literatura miraculista tuvo un lugar eminente entre los italianos y aunque no se conserven textos pertenecientes al ‘Duecento’ escritos en italiano, sí que hay asuntos relacionados con Italia, cuya versión originaria bien pudo deberse a un italiano. Entre los textos latinos encontramos a uno de los autores más eminentes, Pedro Damiano, así como entre los siglos XIV y XV se recopilan más de quinientos milagros, sumados los redactados en las dos más célebres colecciones de *Miracoli della Madonna*.



TIPOLOGIA DI UN 'UNIVERSITA' ITALIANA NEL DUECENTO: L'UNIVERSITA' DI BOLOGNA

CARLA MORPURGO

Universidad Complutense de Madrid

Il IV Congresso di Italianisti che quest'anno è volto ad analizzare e a recuperare un secolo così ricco e complesso come il Duecento coincide anche con una data convenzionalmente scelta da alcuni studiosi (1) per celebrare il nono centenario della fondazione dell'Università di Bologna.

Mi è parso opportuno, quindi, ricordare in questa sede le origini e la formazione della più antica università, almeno del mondo occidentale, e riflettere sui rapporti che hanno caratterizzato la città di Bologna e il suo Studio.

La libera "universitas" (= universalità, totalità) cioè corporazione di studenti e di insegnanti è infatti un'istituzione che fin dal XIII secolo rivela una fondamentale importanza non solo culturale, ma anche sociale e civile. Da questo primo nucleo si diramano altri atenei illustri, ad esempio quello di Padova nel 1222, di Vicenza nel 1204 o di Firenze nel 1321, che nascono o per scissioni in seno all'università bolognese o per il contributo degli studiosi bolognesi stessi, in ogni caso con esplicito riferimento al "modello bolognese".

E' certo che l'immagine della città di Bologna cambia profondamente nel corso del XIII secolo: da modesta città altomedievale, situata in una posizione svantaggiosa all'estremità dell'Italia rimasta romano-bizantina e a ridosso dell'Italia diventata longobarda e barbarica, si converte in città vivace e operosa, che grazie alla presenza della sua Università, richiama studenti da ogni parte del mondo.

L'anno 1088 è scelto a caso come punto di partenza degli otto secoli di studio che Bologna si apprestò a celebrare nel 1888 con il contributo di maestri, primo fra tutti Giosuè Carducci, che vollero in tal modo simboleggiare il legame fra la risorta cultura post-unitaria e l'antica tradizione medievale.

Sembra però che già da un secolo prima, nelle "Scuole" locali si insegnasse, oltre alla grammatica e alla retorica, anche un po' di diritto, introdotto da un maestro, Pepone, che però non ebbe la fortuna di essere riconosciuto come il fondatore

(1) Fra essi Giosuè Carducci, premio Nobel per la letteratura nel 1906.

dello Studio Bolognese. Più conosciuto è Irnerio, altro maestro che viene ricordato come “*lucerna iuris*”; a lui venne affidato dalla contessa Matilde di Canossa, quale intermediaria dell’Imperatore Enrico V, l’incarico di “rinnovare” i libri delle leggi romane, trascurati da secoli. “Rinnovare” però, a quel tempo significava semplicemente “ricopiare”, “riscrivere” i manoscritti che rischiavano di andare in rovina, per consentire al testo di venire tramandato. Irnerio si limitò quindi a trascrivere i libri, probabilmente con una scrittura diversa da quella usata in precedenza, operazione che fece apparire i libri “rinnovati” o forse, nel seguire la suddivisione di Giustiniano, usò un’impaginazione diversa, lasciando intorno al testo i margini bianchi destinati ad accogliere le famose “glosse” cioè le spiegazioni o note al testo, che costituivano la base del suo insegnamento.

Dunque la priorità dello Studio bolognese rispetto ad altre università —come Parigi, Cracovia, Oxford—, non è sancita da alcuna bolla, da alcun fondatore o data di fondazione, al contrario possiamo considerare le sue origini spontanee, private, libere e non legate in assoluto a scuole vescovili, come avvenne per Parigi, che si presenta come lo sviluppo della scuola annessa alla Cattedrale di Notre Dame.

Un’altra importante originalità dello Studium bolognese è che le corporazioni scolastiche, dotate di autonomie e privilegi erano, all’inizio, due: “*universitas*” dei maestri e “*universitas*” degli scolari, due associazioni molto diverse, ma legate entrambe dall’interesse per uno studio unitario e complessivo di una disciplina.

Lo studioso Jacques Le Goff, nella sua approfondita analisi sugli intellettuali nel Medioevo, nota infatti che:

“La corporation universitaire ne groupe que les étudiants. Les maîtres forment le collège des Docteurs. A vrai dire Bologne comprend plusieurs universités. Chaque faculté forme une corporation a part. Mais la prépondérance des deux universités de juristes —la civile et la canonique— est presque totale” (2).

La disciplina che a Bologna prende il sopravvento sulle altre —filosofia, medicina, teologia— è infatti la giurisprudenza, materia insegnata con metodo nuovo dopo la riscoperta del “corpus” di diritto romano, codificato da Giustiniano.

“L’insegnamento era privato, il rettore era il capo degli studenti, gli esami erano convocati in grandi chiese, cattedrali o conventuali” (3).

Ancor oggi, gli istituti di istruzione superiore, in molti paesi del mondo vengono chiamati “università” ed hanno alla loro testa dei “rettori”, termini di origine medievale modificatisi attraverso i secoli, che conservano però aspetti e sistemi formali molto vicini alle origini bolognesi.

A grandi linee consideriamo quindi quale fu il ruolo di maestri e scolari nello sviluppo dello Studio e penetriamo nell’epoca d’oro della città di Bologna, che si avvia a diventare uno dei centri di attrazione dell’Occidente.

La fama dei maestri che insegnavano a Bologna (per quanto riguarda gli studi giuridici e a Parigi per le arti) determinò infatti un fenomeno di reclutamento di studenti provenienti da altri paesi che non solo cambiò la fisionomia della città, ma portò

(2) Le Goff, Jacques, *Les intellectuels au Moyen Age*, Paris, Ed. du Seuil, 1957, p. 83.

(3) Dolcini, Carlo (a cura di), *Università e studenti a Bologna nei secoli XIII e XIV*. UTET, Torino, 1988.

alla creazione di un complesso di atti legislativi, di privilegi (4), di sanzioni, per regolamentare la vita delle comunità universitarie.

Si cominciò a parlare di “peregrinatio academica”, intendendo con tale termine il costume degli studenti di trasferirsi da una città all'altra, per trovare i maestri più qualificati e le migliori condizioni, anche materiali, per svolgere il proprio ciclo di studi. Lo studente straniero costituisce così una figura sociale nuova: non si tratta più soltanto del chierico che affrontava un lungo viaggio per raggiungere la scuola episcopale e neppure del monaco che andava a svolgere i propri studi nella *schola* di un convento. Ora la maggior parte degli studenti sono laici, spesso poveri che si affidano, per il loro viaggio, alla carità comune, all'ospitalità di alcuni conventi. Questi “clerici vagantes” venivano a volte visti con la stessa diffidenza riservata ai vagabondi, suscitando timori e perplessità a causa del loro atteggiamento intellettuale spregiudicato, dei comportamenti violenti e goliardici.

Il mondo studentesco era molto composito e a fianco dei “pauperes studentes” c'erano studenti di varia estrazione sociale. Coloro che appartenevano a ceti più elevati, quando le condizioni materiali della famiglia lo consentivano, giungevano a Bologna col proprio seguito di servitori più o meno numerosi a seconda dell'importanza dei beni personali, a volte li accompagnava un amico che fungeva da cameriere o da segretario e che aveva la possibilità di seguire anch'egli un corso di studi universitari.

Gli studenti consumavano, ma non producevano: portavano con sé redditi prodotti altrove e avevano bisogno di vitto, alloggio, di acquistare libri costosi ecc. L'economia della città risente beneficamente di questo trasferimento di ricchezze e incrementa le proprie attività che da allora in poi saranno sempre più legate alla presenza delle scuole. L'equazione studente = motore dell'economia cittadina acquista un significato maggiore via via che si intensificano le attività di cambiatori, di lavoratori di cuoio, di merciai, di albergatori, di librai, di miniatori, di cartolai, tutte al servizio di questa nuova categoria di consumatori.

“Bologna la dotta” incrementa in particolare il mercato del libro che da oggetto raro e prezioso passa ad essere strumento di lavoro e di studio. Gli amanuensi si dedicavano a copiare i libri giuridici con una nuova scrittura che, proprio perché fiorita a Bologna, venne chiamata grafia “bononiensis”.

I bidelli dell'Università si arricchivano con il commercio delle “pecie” (quaderni di quattro fogli —sedici facciate— che rappresentavano la minima unità di misura), le attuali dispense, contribuendo alla circolazione delle idee e della scienza del diritto in Europa.

I miniatori lasciavano libero sfogo alla propria fantasia, illustrando i margini bianchi dei grandi codici con animali, fiori, foglie di ispirazione orientale, scene di vita universitaria o allegorie della storia romana. Lo stile orientale bizantino nella prima fase bolognese, si arricchisce, all'inizio del Trecento, del nuovo senso volumetrico e spaziale che viene dalla Toscana e dall'Umbria. L'influsso di Giotto si fa dunque sentire anche nella miniatura e, come dice Andrea Emiliani, Soprintendente ai Beni Artistici di Bologna, “in questa sapienza, che riempie di azione e di inarrestabile dinami-

(4) Fra i numerosi collegi istituiti per ospitare la popolazione studentesca, ricordiamo il Collegio di Spagna, voluto dal Cardinale Egidio Albornoz per alloggiare 30 scolari delle più influenti famiglie di Spagna.

cità la pagina coloritissima, si direbbe nascere una nuova disponibilità spaziale, qualcosa insomma che va verso il mondo della pittura e dell'affresco" (5).

La produzione e la mercificazione del libro manoscritto si basa dunque sull'attività di numerosi collaboratori ed è regolamentata da un severo statuto. Facciamo qui solo alcuni accenni, ad esempio al fatto che i libri potevano essere venduti soltanto dagli stazionari (3 ultramontani e 3 citramontani), i quali si occupavano anche della stima degli stessi. Lo stazionario, che deve tenere nella stazione e mettere a disposizione almeno tutte le pecie relative al testo e alle glosse ordinarie e al diritto civile e canonico, non può comprare personalmente o tramite terzi per commerciare, a scopo di lucro, se non dopo aver assicurato che sta acquistando per sé. La stessa proibizione è valida per gli studenti che non devono comprare libri per rivenderli. Le pene per eventuali trasgressioni erano sempre pecuniarie e si dovevano pagare all'università. Lo statuto stabiliva anche la percentuale sulle vendite dei libri che spettava agli stazionari.

Strumento di lavoro e non più oggetto di lusso, come abbiamo osservato, il libro è già diventato prodotto industriale e oggetto commerciale, in attesa della nascita della stampa che accelererà e completerà questa prima "rivoluzione".

A Bologna, dunque, si ha nel corso del XIII secolo la più alta concentrazione di studenti che insieme a quelli di Parigi raggiungono il significativo numero di 6.000-7.000 (6). Essi si raggruppavano in due distinte corporazioni: i "citramontani" e gli "ultramontani" cioè gli abitanti della penisola e gli stranieri, soprattutto tedeschi, francesi, spagnoli, fiamminghi, polacchi, ungheresi, provenienti da paesi situati cioè al di là delle Alpi. Entrambe le associazioni cercarono una forma organizzativa che garantisse loro una certa autonomia e al tempo stesso li tutelasse durante il loro soggiorno di studi.

Lentamente, ma con tenacia, lottarono sia contro il potere ecclesiastico sia contro il potere laico ed ottennero grazie alla loro coesione e alla loro determinazione, una legittimazione del proprio status dallo stesso imperatore Federico Barbarossa che, fin dal 1155 con la costitutio "Habitat", poneva sotto la sua diretta tutela qualsiasi studente che per motivi di studio dovesse trasferirsi da un paese all'altro o da una regione all'altra.

In tal modo, si riconobbe il ruolo centrale della componente studentesca all'interno della città di Bologna e ad essa si concesse l'autonomia di eleggere gli organi di governo della università presieduti da un rettore che era perciò scelto fra gli studenti stessi. Ciò comportava di conseguenza una serie di privilegi, poiché il rettore si occupava di tutte le cause che riguardavano gli studenti, fatta eccezione di quelli bolognesi, che "in quanto cittadini, non potevano godere dello statuto particolare riconosciuto agli altri studenti" (7).

Verso la fine del Duecento il mondo universitario bolognese era in fermento non solo al suo interno, ma anche a causa di pressioni politiche poiché il Comune

(5) Cfr. Emiliani, Andrea in *900 I nove secoli dell'Università di Bologna. — La fondazione*, supplemento de "Il Resto del Carlino", 14 novembre 1987, p. 27.

(6) Cfr. Cesarini, Remo; De Federicis, Lidia, *Il materiale e l'immaginario*, Il Duecento, cap. IV, "Formazione e professionalità degli intellettuali", p. 245, Loescher editore, 1979.

(7) Cfr. Brizzi, Gian Paolo in *I nove secoli dell'Università di Bologna*, op. cit., p. 15.

aveva iniziato la sua azione volta ad includere i dottori nell'ordinamento pubblico per mezzo della retribuzione di un salario pubblico. Ciò avrebbe agevolato il controllo sull'insegnamento universitario attraverso docenti dotati sí di stipendio, ma anche inseriti con diritti e doveri nello schema dell'ordinamento pubblico.

Alle origini, invece, i docenti erano retribuiti in maniera privata dagli studenti che attraversarono in tal modo una fase di superiorità sui maestri trasformando il rapporto culturale in rapporto economico e quindi di potere. Comunque, di fatto, all'interno dell'Università di Bologna non si verificarono conflitti fra studenti e docenti riguardo ai contenuti e ai metodi d'insegnamento, in quanto lo studio teorico era strettamente legato alla pratica, a un futuro sbocco professionale.

"Gli scolari studiavano quando volevano diventare esperti della prassi legale" (8) perciò volevano ottenere la miglior formazione possibile e controllavano minuziosamente che venissero rispettati i programmi e i tempi di svolgimento degli stessi.

La struttura dell'insegnamento era all'incirca la seguente:

"Le lezioni normali (o ordinarie) duravano tre ore, al mattino dalle 6 in avanti, al pomeriggio dalle 15. Per un anno accademico erano previste 213 ore di lezione... L'anno doveva cominciare dal giorno 10 Ottobre, per chiudersi alla fine d'Agosto dell'anno seguente. Quando non cadevano festività infrasettimanali, il giovedì era vacanza, come nelle scuole dell'ultimo Regno d'Italia. Soltanto per la Pasqua si accordavano ferie a dottori e scolari: circa due settimane" (9).

Per i dottori che non si attenevano al programma erano previste le ormai caratteristiche pene pecuniarie tanto più salate quanto più numerosi erano i punti del programma non portati a termine "e se un dottore non vorrà depositare il denaro" —dice lo statuto— "o surrogarne altro in luogo della somma già esaurita, sia privato di tutti gli onori e vantaggi di avere degli scolari" (10).

Lo statuto universitario regolamentava severamente anche lo svolgimento degli esami, i diversi gradi accademici, la formazione cioè di quel curriculum che avrebbe portato il giurista bolognese ad ottenere la "licentia docendi" ovvero il dottorato.

Gli esami si distinguevano principalmente in esami veri e propri, detti privati (*examen* o *examen privatum*) e in esami pubblici, (*conventus*, *conventus publicus*, *doctoratus*), una sorta di cerimonia di investitura.

L'esame privato consisteva a Bologna nello studio e commento di due testi che il collegio dei dottori consegnava al candidato la mattina stessa della prova e che il candidato doveva esporre rispondendo in seguito alle loro domande. Seguiva la votazione e il risultato proclamato per maggioranza. A questo punto, però, il candidato non aveva ancora a tutti gli effetti, il titolo di dottore: infatti mancava la parte più pomposa della prova, cioè l'esame pubblico che consisteva nel sostenere una discussione di un punto del diritto e nella difesa della propria tesi davanti agli studenti che l'attaccavano. Si trattava per la prima volta di una vera e propria disputa universitaria, anche se la cornice era quella solenne della cattedrale della città.

Superata anche quest'ultima prova, la licenza d'insegnamento veniva finalmen-

(8) Dolcini, Carlo, *op. cit.*, p. 33.

(9) *Ibid.*, p. 32.

(10) *Ibid.*, p. 90.

te concessa attraverso la simbolica donazione di una sedia (scranno), di un libro aperto, di un anello d'oro e del copricapo universitario o berretta.

E' facile riconoscere in questa prassi molte analogie con l'attuale ordinamento delle università che, in Spagna, si ricollega alle sue radici medievali molto più che in Italia o nella stessa Bologna, dove invece si è persa, ad esempio, la suggestiva cerimonia della investitura dei dottori.

La fedeltà alla tradizione, riscontrabile in alcune università europee (Salamanca, fondata nel 1253; Oxford, sorta intorno al 1170) è uno dei sintomi del peso culturale e sociale del cosmopolitismo che caratterizzò gli studi universitari bolognesi all'interno di un clima morale e religioso ricco di contrasti (Chiesa e Impero) e, come abbiamo visto, di trasformazioni che faciliteranno un nuovo circuito europeo della conoscenza.



LA RECEPCION DE JACOPO DA VARAZZE EN UNA LEYENDA NAVARRA

MARIA TERESA NAVARRO SALAZAR
UNED. Madrid

La Leyenda aurea

Si aplicando una terminología tan de moda en nuestro siglo, quisiéramos hablar de un "best seller" medieval éste sería con toda probabilidad la *Legenda aurea* (1), colección hagiográfica debida al dominico genovés, Santiago de la Vorágine. Fue éste, como es sabido, provincial de su orden en Lombardía y después arzobispo de Génova (2), donde murió en 1298. Según Graesse, que realizó una edición de la *Legenda* en el siglo pasado: "Entre los autores de la Edad Media más sobresalientes por la fama y prestigio que les proporcionaron sus escritos, ninguno alcanzó tanta gloria y tanto renombre como Santiago de la Vorágine, quien con su compilación de las vidas de los santos cosechó durante más de tres siglos alabanzas muy superiores a las que cualquiera que haya escrito sobre esta materia jamás haya obtenido (3)".

La *Legenda aurea*, compilada en torno al año 1264, se componía originalmente de 182 capítulos dedicados a relatar otras tantas vidas de santos, pero al ser tan amplio su éxito y circular tan constantemente en manuscritos durante los dos primeros siglos, a los capítulos iniciales se le fueron añadiendo algunas series más de vidas de santos (4).

(1) El título original es el de *Legenda aurea, vulgo Historia Lombardica dicta*. La primera edición moderna es la del doctor Th. Graesse realizada en 1845, sobre la de Eberto (Lexic. Bibliogr. T. I. p. 872. sq. nr. 10672 b) reproducida en 1890 y más recientemente en 1969 en Osnabrück por Otto Zeller Verlag. Existe una reciente traducción al español realizada por Fray José Manuel Macías, Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Traducción de *Legendi di Sancti Vulgari Storiado*, Madrid, 1987 (3) Alianza Forma, 2 vols.

(2) A pesar de que escribió una crónica de Génova y fue fecundo predicador con numerosas pláticas que se han conservado en una colección de *Sermones*, su nombre ha permanecido casi exclusivamente ligado al de su *Legenda aurea*.

(3) Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, 1987 (3) vol. I, p. 13.

(4) Al llevarse a cabo las primeras impresiones de la obra, aparecieron claramente diferenciados los 182 capítulos originales de los que habían sido añadidos posteriormente.

A partir del siglo XV la obra del dominico empezó a ser analizada con un espíritu crítico, carente del entusiasmo religioso que la había impulsado hasta tan altas cotas de popularidad, pero, pasados unos siglos de olvido y confinamiento, el siglo XIX empezó de nuevo a hacerle justicia. Bien es cierto que en el siglo pasado el espíritu crítico con el que había sido juzgada la obra en siglos precedentes no se había modificado, pero si se daban nuevas circunstancias que conducían a una revalorización de la *Legenda*. Del desprecio, basado en la ingenua credulidad atribuida a la obra se había pasado a justipreciar “la gran cantidad de fábulas y consejas cristianas que se recogen en su libro (5)” como claves de interpretación de tantos y tantos pasajes oscuros e indescifrables insertos en obras producidas durante el Medievo, precisamente durante esos siglos en los que los manuscritos de la *Legenda* circularon sin fronteras por todo el orbe cristiano.

Que estos relatos hagiográficos, cuya circulación oral se había demostrado ciertamente fecunda, tuvieran después una difusión tan espectacular por toda Europa no debe extrañar si se piensa en la universalidad de la cultura medieval que, fundada en creencias religiosas comunes, estimuló una serie de procesos simultáneos como fue el del saber, tan íntimamente ligado al de la enseñanza (6), bien visibles todavía siglos más tarde.

Pero si las fábulas y las consejas sirvieron —y todavía hoy siguen siendo efectivas— para esclarecer fragmentos no suficientemente aclarados, no es menos cierto que, por su forma reducida, por la facilidad con la que pueden ser recordadas y por su posibilidad de adaptación a tiempos y “medios físicos” (7) muy distintos, por su versatilidad, en suma, gozaron de un movimiento que quiebra los límites de la mera tradición literaria. Prendieron con inusitada fuerza en una tradición popular ya establecida que no sólo se apropió de temas y personajes, sino que fue reelaborando los temas adoptados y recomponiendo las características de los personajes, adaptándolos, hasta conformar muy distintas versiones de los hechos primitivos, dando muestras de un equilibrio más o menos estable entre capacidad de recepción y facultad de creación.

Las readaptaciones de un mismo suceso se efectúan a veces de forma innata, simplemente porque los acontecimientos van tejiendo su propio desarrollo, pero hay veces en las que el proceso responde a intenciones predeterminadas de acuerdo, quizá, con el ejemplo tomado y, en consecuencia, con las causas por las que éste ha sido elegido como punto de partida. Nos proponemos, pues, ver cómo se verifica tal proceso en las dos historias que ahora vamos a poner en relación: la de San Julián el Hospitalario, recogida en el capítulo XXX de la *Legenda*, y la del héroe de una leyenda anónima muy popular en Navarra: Don Teodosio de Goñi.

A pesar de la heterogeneidad de las fuentes (8) que se refieren al personaje (9)

(5) Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, vol. I, p. 13.

(6) “L’unité religieuse de l’Europe étendit leurs doctrines à tous les autres pays. On vit au XIV^e siècle, ce qui ne s’est plus revu depuis le moyen âge, la même grammaire apprise par les écoliers de l’Europe entière. Le *Doctrinal*, d’Alexandre de Villedieu, était dicté dans les écoles, appris par cœur et commenté à Paris, à Oxford, à Prague, à Breslau et à Bologne”, Thurot, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, tomo XXII, Paris, 1868, p. 93.

(7) Caro Baroja, J., *Los Vascos*, p. 374.

(8) Fuentes críticas sobre la leyenda estudiadas en el artículo de Julio Caro Baroja: *La leyenda de Teodosio de Goñi*, en “Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra”, Pamplona

que da vida a la leyenda navarra —teñida para muchos de religiosa piedad— y a pesar de las distintas hipótesis relativas a la cronología del suceso (10), así como a los elementos en los que la leyenda se sustenta, no cabe la menor duda de que si hoy en día existe una creencia a la que los navarros consideran firme y unánimemente entroncada en lo más profundo de sus raíces tradicionales, es la de Don Teodosio de Goñi, el fatal parricida de la sierra de Aralar, su relación con la fundación del templo de San Miguel de Excelsis y el culto al Arcángel San Miguel.

En el documentado trabajo de Caro Baroja sobre Teodosio de Goñi, partiendo de autores que antes que él se habían ocupado ya de la leyenda, ponderando las razones científicas por las que otros historiadores han silenciado el hecho (11) y apoyándose en documentos redactados en épocas diferentes, el autor concluye que “la leyenda de Don Teodosio de Goñi, es un producto *muy elaborado* de fines de la Edad Media cristiana (12)” claramente inspirada en elementos preexistentes, no exenta de cierta intencionalidad genealógica, “o relativa a los hechos esenciales para la constitución de un linaje, [...] también susceptible de una interpretación jurídica (13)”. La “elaboración” de este producto tuvo como causa principal la de revalorizar dinásticamente una rama segundona del linaje de Goñi. Como es natural, la cabeza de esa rama colateral de los Goñi es el personaje central de la leyenda: Don Teodosio, que se aposenta en una nueva casa. Posteriormente, en el s. XVI, la casa será elevada a la categoría de

(1969), 3, pp. 293-345, son, entre otras, la obra del capuchino navarro Fray Tomás de Burgui en el libro segundo de su obra: *San Miguel de Excelsis representado como Príncipe Supremo de todo el reyno de Dios en Cielo y Tierra, y como protector excelso aparecido y adorado en el Reyno de Navarra*, Pamplona, 1774; la *Chronica de los Reyes de Navarra* del Licenciado “Mossen Diego Ramirez de Abalos de la Piscina”, 1534; Esteban de Garibay y Zamalloa, *Compendio historial de las chronicas y vniversal historia de todos los reynos d'España, donde se escriven las vidas de los Reyes de Navarra...*, Amberes, 1571, (especialmente el tomo III) y también el manuscrito: *Relación de la antigüedad y nobleza de los palacios de Eraso y Murguinduetu que perteneció al Consejero Don Alonso de Eraso. Genealogía y descendencia de los caballeros y señores de los palacios de Goñi*, 1541 que es, según Caro, la que Julio Urquijo publicó parcialmente con el título: *San Miguel de Excelsis y el Mayorazgo de Goñi* en la “Revista internacional de estudios vascos”, XV, (1924), pp. 635-641. En 1879 Francisco Navarro Villoslada publicó *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, donde también se recoge el suceso de Teodosio. Una edición actual es la publicada en Bilbao por La gran enciclopedia vasca, 1973.

(9) Para Fray Tomás de Burgui se trata del caballero navarro Don Teodosio de Goñi, segundón de la familia del mismo nombre, que vivió en tiempos del rey goda Witiza. Para Don Julio Urquijo el protagonista es Don Juan García de Goñi, sin aludir a su calidad de segundón, cfr. Caro Baroja, *op. cit.*, p. 311.

(10) El padre Burgui sitúa el punto de partida de la acción nada menos que en el año 707, y el milagro de San Miguel en 714, mientras que Ramirez de Abalos de la Piscina posterga los hechos hasta finales del siglo XI, cuando sitúa erróneamente la creación del santuario de San Miguel in Excelsis, que existía ya con anterioridad. Según Julio Urquijo los acontecimientos se desarrollan en tiempos de Don García el Tembloso, que empezó a reinar a principios del s. XI.

(11) La leyenda de Don Teodosio no aparece en crónicas de algunos autores solventes, y el padre Moret “no halló documentos que le parecieran fehacientes sobre Don Teodosio” cfr. Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 314-316. Tampoco se habla de él en la colección *Milagros de San Miguel de Excelsis*, texto latino del s. XIII publicado por José María Lacarra en “Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra”, Pamplona (1969), 3, pp. 347-361.

(12) Caro Baroja, *op. cit.*, p. 339. El subrayado es nuestro.

(13) *Ibid.*, p. 328.

palacio y, a partir de entonces, será conocida con el nombre de "Palacio del Cavallero de la Revelación de San Miguel (14)".

Son numerosos los escritos relativos a la circulación y transmisión de las leyendas en la Edad Media (15) y en ellos se suele hacer hincapié en el papel que jugaron los que, cruzando Europa de norte a sur y de este a oeste transitaban por las rutas comerciales y las de peregrinación. Si prescindimos por ahora de la contribución de mercaderes y comerciantes y centramos nuestra atención en las rutas penitenciales seguidas por multitud de peregrinos, es indudable que hay una que sobresale por encima de las demás: el camino de Santiago. Y es precisamente Jacopo da Varazze, al fijar en su *Legenda* (16) la vida y los milagros de Santiago, el que da forma definitiva a la peregrinación más importante de toda la Edad Media, meta hacia la que confluyen tantos peregrinos que en palabras de Dante: *Vita nuova*, XL "in modo stretto non s'intende peregrino se non chi va verso la casa di sa' Iacopo o riede", se convertirá en la peregrinación por antonomasia.

Desde un principio Navarra guarda una estrecha conexión con el Camino de Santiago, que penetraba en la región por dos rutas diferentes: una, ascendente que unía San Juan de Pie de Puerto a Roncesvalles, y otra que, remontando Somport llegaba a Jaca y proseguía a través de la canal de Berdún, hasta Sangüesa, para unirse con la ruta anterior en Puente la Reina. Del paso a través de Navarra y de los navarros se ocupa, no siempre de forma positiva el *Codex calixtinus* (17). Además es un rey navarro, Sancho el Mayor, el primero que presta atención al Camino, de la misma manera que luego también lo hará Sancho Ramírez. Y añadiremos, por último, que el valle de Goñi, Val de Goñi para los navarros, "queda como a caballo entre dos grandes rutas jacobitas" (18).

No es esta la primera vez que se pone en relación a Teodosio de Goñi y a San Julián (19), ya que, en la primera etapa de sus vidas se dan una serie de circunstancias coincidentes de manera tan idéntica, que resultaría difícil no hacer referencia a ellos. Sin embargo, si en la etapa del pecado las dos vidas discurren paralelas, en la etapa de la penitencia se separan notablemente. Nos proponemos pues, volviendo sobre las semejanzas ya estudiadas y señalando las diferencias que hasta ahora no habrían sido analizadas, aportar nuevos elementos para la reconstrucción de la leyenda de Teodosio de Goñi.

(14) *Ibid.*, p. 300 notas 21 y 22.

(15) Van Gennep, A., *La formación de las leyendas*, Barcelona, Altafulla, 1982, p. 261. Luis L. Cortés y Vázquez, *La leyenda de San Julián el Hospitalario y los caminos de la Peregrinación Jacobea del Occidente de España*, en "Revista de dialectología y tradiciones populares", VII (1951), pp. 67-74. Caro Baroja, *op. cit.*, p. 320.

(16) Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, cap. XCIV. Sobre el camino de Santiago en Italia, cfr. Caucci Von Saucken, P., *Il cammino italiano a Compostella*, Perugia, Università degli Studi, pp. 27 y ss.

(17), *Codex calixtinus* ed. de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, CSIC, Santiago de Compostela, 1951, pp. 519-522.

(18) Caro Baroja, *op. cit.*, p. 329.

(19) Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 318-322 y la bibliografía allí indicada y Cortés y Vázquez, *op. cit.*, p. 71.

San Julián (20)

“Hay un cuarto San Julián, que por error mató a su padre y a su madre. Era de familia noble. Un día salió de caza, y, cuando iba corriendo tras de un ciervo, el acosado animal se volvió hacia el cazador y, porque así lo quiso Dios, le dijo: “¿Por qué me persigues de esta manera? Tu matarás a tu padre y a tu madre.

El joven quedó impresionado, tanto por oír hablar al ciervo cuanto por la firmeza con que pronunció aquel terrible augurio, y, para evitar que pudiera cumplirse y hacerlo absolutamente imposible, abandonó clandestinamente el domicilio paterno y se marchó a vivir a una región muy lejana en la que sentó plaza de soldado alistán-

(20) Es la número cuatro de las recogidas por Vorágine en el cap. XXX. de Jacobi a Voragine, *Legenda aurea, vulgo Historia Lombardica dicta*, ed. de Th. Graesse, reproducción fototípica de la tercera edición de 1890, Osnabrück, Otto Zeller Verlag, 1969, pp. 142-143. Reproducimos la versión original latina:

“Fuit etiam alius Julianus qui utrumque parentem nesciens occidit cumque is Julianus praedictus juvenis ac nobilis quadam vice venationi insisteret et quandam cervum reperit insequetur, subito cervus versus eum divino nutu se vertit eique dixit: tu me insequeris, qui patris et matris tuae occisor es? Quod ille audiens vehementer extimuit et ne sibi forte contingeret, quod a cervo audierat, relictis omnibus clam discessit, ad regionem valde remotam pervenit ibique cuidam principi adhaesit et tam strenue ubique et in bello et in pace se habuit, quod princeps eum militem fecit et quandam castellanam viduam in conjugem ei tradidit et castellum pro dote accepit. Interea parentes Juliani pro amissione filii Juliani nimium dolentes vagabundi ubique pergebant et filium suum sollicitè quaerebant: tandem ad castrum, ubi Julianus praeerat, devenerunt. Tunc autem Julianus a castro casu recesserat. Quos cum uxor Juliani vidisset et, quinam essent, inquisivisset et illi omnia, quae filio suo acciderant, enarrasset, intellexit, quod viri sui parentes erant, ut puto, quia hoc a viro suo forte frequenter audierat. Ipsos igitur benigne suscepit et pro amore viri sui lectum iis dimisit et ipsa sibi alibi lectulum collocavit. Facto autem mane castellana ad ecclesiam perrexit et ecce Julianus mane veniens in thalamum quasi uxorem suam excitaturus intravit et inveniens duos pariter dormientes, uxorem cum adultero suo, silenter extracto gladio ambos pariter interemit. Exiens autem domum vidit uxorem ejus ab ecclesia revertentem et admirans interrogavit, quinam essent illi, qui in suo lecto dormirent, at illa ait: parentes vestri sunt, qui vos diutissime quaeierunt, et eos in vestro thalamo collocavi. Quod ille audiens paene examinis effectus amarissime flere coepit ac dicere: heu miser quid faciam? Quia dulcissimos meos parentes occidi; ecce impletum est verbum cervi, quod dum vitare volui, miserrimus adimplevi. Jam vale soror dulcissima, quia de caetero non quiescam, donec sciam, quod Deus poenitentiam meam acceperit. Cui illa: absit, dulcissime frater, ut te deseram et sine me abeam, sed quae fui tecum particeps gaudij, ero particeps et doloris. Tunc insimul recedentes juxta quoddam magnum flumen, ubi multi periclitabantur, quoddam hospitale maximum statuerunt, ut ibi poenitentiam facerent et omnes, qui vellent transire fluvium, incessanter transveherent et hospitio universos pauperes reciperent. Post multum vero temporis media nocte, dum Julianus fessus quiesceret et gelu grave esset, audivit vocem miserabiliter lamentantem ac Julianum, ut se traduceret, lugubri voce invocantem: quod ille audiens concitus surrexit et jam gelu deficientem inveniens in domum suam portavit et ignem accendens ipsum calefacere studuit. Sed cum calefieri non posset et, ne ibi deficeret, timeret, ipsum in lectulum suum portavit et diligenter cooperuit. Post paululum ille, qui sic infirmus et quasi leprosus apparuerat, splendidus scandet ad aethera et hospiti suo dixit: Juliane, dominus misit me ad te, mandans tibi, quod tuam poenitentiam acceptavit et ambo post modicum in domino quiescetis. Sicque ille disparuit et Julianus cum uxore sua post modicum plenus bonis operibus et elemosinis in domino requievit”.

dose en el ejército de un príncipe. En su nueva profesión se condujo tan diligentemente, así en tiempo de paz como de guerra, que el príncipe su señor le confió el desempeño de un alto cargo militar de su corte lo casó con una viuda de encumbrada nobleza y como regalo de bodas hízole donación de un castillo.

Los padres de Julián, desde el momento en que advirtieron la desaparición de su hijo, transidos de dolor, cerraron su casa y emprendieron una penosa peregrinación de unas tierras a otras, con la esperanza de que preguntando por aquí y por allá, pudieran dar con su paradero. En una de esas correrías fueron a dar al castillo de Julián. Hallábase éste a la sazón ausente, realizando una misión ocasional. Su esposa recibió a los forasteros, preguntoles quienes eran y qué querían. Respondiéronle ellos que andaban por el mundo recorriendo países y regiones en busca de un hijo que, sin que supieran por qué, años antes se había marchado de su casa. La esposa de Julián, comparando lo que los viajeros le decían con lo que su esposo le había referido, cayó en la cuenta de que aquel hombre y aquella mujer eran los padres de su marido, y en cuanto se convenció de ello los mandó pasar, los rodeó de atenciones, y hasta para mejor obsequiarlos ordenó a sus criadas que prepararan convenientemente la suntuosa cámara en que ella solía dormir con su esposo para que la ocuparan los recién venidos, y que ocasionalmente habilitaran un lecho en otra habitación del castillo en el que ella dormiría hasta el regreso del señor. Los padres de Julián, pues, durmieron aquella noche en el lujoso dormitorio de los dueños de la fortaleza.

La esposa de Julián, como de costumbre, se levantó antes de amanecer y se marchó a la iglesia. Mientras ella estaba en misa llegó su marido, se dirigió a la cámara conyugal para saludar a su mujer, y al entrar y ver el tálamo matrimonial ocupado por dos personas, creyendo firmemente que los acostados en él eran su esposa y otro hombre y que se trataba de un acto de adulterio, silenciosamente desenvainó su espada y degolló a los que a su juicio habían mancillado su propia honra. Acto seguido, salió de la cámara y del castillo, mas al poco rato se encontró con su esposa, que regresaba de la iglesia. Apenas se repuso de su sorpresa preguntole quiénes eran los que estaban acostados en el lecho conyugal. La esposa le respondió:

—Son tus propios padres. Llegaron ayer tarde, casualmente. Llevan muchos años buscándote por todas partes. Cuando advertí que eran ellos, para mejor obsequiarles dispuse que ocuparan nuestra habitación.

Julián, al oír esto, casi perdió el sentido; con muestras de vivísimo dolor y llorando a gritos exclamó:

—¡Miserable de mí! ¿Cómo podré vivir en adelante, después de lo que acabo de hacer? ¡He dado muerte a mis amantísimos padres! ¡Para que no pudiera cumplirse lo que el ciervo me anunció me alejé de ellos, y, sin embargo, ha ocurrido lo que a todo trance traté de evitar! Luego dijo a su esposa:

—¡Adiós hermana mía dulcísima! ¡Adiós para siempre! ¡Tengo que abandonarte! ¡Ya no podré tener descanso hasta que sepa con toda certeza que Dios, conmovido por la penitencia que pienso hacer, me ha perdonado el horrible doble crimen que esta mañana he cometido!

La esposa le replicó:

—¡Hermano mío queridísimo! ¡De ninguna manera permitiré que te apartes de mí! ¡Si te marchas de aquí, marcharé yo también! ¡Déjame ir contigo a donde

quiera que vayas! ¡Contigo he vivido muchos días de felicidad y contigo quiero compartir estas otras jornadas de dolor!

Juntos los dos esposos abandonaron el castillo y fuéronse a vivir a un país extraño, fijando su residencia a orillas de un caudaloso río, precisamente en el lugar en el que muchos pasajeros, al intentar cruzarlo, o se morían ahogados o corrían muy graves peligros de perecer arrastrados por la corriente. Allí edificaron una gran hospedería para alojar gratuitamente a caminantes y pobres que por aquel sitio transitaban y allí se quedaron definitivamente san Julián y su virtuosísima esposa haciendo penitencia y obras de caridad, y ayudando a pasar el río a cuantos tenían necesidad de cruzarlo para ir de una a otra orilla del peligroso cauce.

Cuando ya llevaban muchos años entregados a la mortificación y a los piadosos ministerios referidos, una noche, hacia la mitad de la misma, Julián que se hallaba descansando del trabajo agotador realizado durante la precedente jornada, oyó una voz lejana y entendió que alguien con lúgubres acentos plañía, le llamaba a él por su propio nombre y le rogaba que acudiera inmediatamente en su auxilio. Julián inmediatamente se levantó, salió al exterior y encontró a quien le llamaba; era un hombre cubierto de hielo y medio muerto de frío. En cuanto lo vió, lo tomó en sus brazos, lo llevó a casa, encendió en la chimenea una buena lumbre y colocó cerca de ella al aterrido; mas al advertir que no reaccionaba, en evitación de que pereciera por congelación, tomolo de nuevo en sus brazos, condújolo hasta su propia cama, lo acostó en ella y lo cubrió con muy buenas mantas, sin importarle que el hombre estuviera invadido de lepra, transformóse de repente en un sujeto resplandeciente de luz y de hermosura, comenzó a subir milagrosamente hacia el cielo y, mientras ascendía, dijo a su hospedero: "Julián, he venido aquí de parte de Nuestro Señor para comunicarte que tu penitencia ha sido aceptada, y que muy pronto tu esposa y tú, entraréis en el descanso eterno". Dicho ésto, el misterioso emisario divino desapareció.

Efectivamente, algunos días después de este celestial aviso, san Julián y su mujer, llenos de méritos por sus buenas obras, sus limosnas y su penitencia, se durmieron plácidamente en el Señor".

Teodosio de Goñi (21)

"Don Teodosio estaba casado con doña Constanza de Butrón, mujer adornada con grandes virtudes cristianas. Eran los tiempos del rey Witiza, y don Teodosio de Goñi tuvo que ausentarse a defender los presidios del rey. La esposa hizo que los padres de su marido vinieran a vivir con ella, aposentándoles en su propio cuarto y lecho nupcial, como filial homenaje de respeto y devoción.

Teodosio, de regreso de la guerra, tropezó con un ermitaño que le dijo que doña Constanza le era infiel. El amargor se cebó en él de tal manera que al entrar en su casa

(21) José Luis Larrión A., *Romerías*, Navarra. Temas de cultura popular, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1969, pp. 18-19. Existen otras versiones como la que incluye Navarro Villoslada en su novela *Amaya* (cfr. nota 8).

y comprobar que, efectivamente, había dos cuerpos en el lecho, sin vacilación alguna hundió en ellos el arma de que se hallaba prevenido.

Aterrorizado por el crimen que acababa de cometer, dióse a la fuga y al salir de su casa halló a doña Constanza que venía de orar en el templo. Comprendiendo que había matado a sus propios padres, decidió marchar a Roma para implorar del Papa el perdón de su crimen. Juan VII le impuso la dura penitencia de arrastrar de por vida una cadena ceñida a la cintura y al cuello por fuertes argollas, hasta que por voluntad divina quedase rota. La prueba evidente por parte de Dios de que había obtenido el perdón se daría en el momento en el que se le desprendiese la cadena, y en el sitio donde ocurriese esto, don Teodosio debía levantar un templo en honor de San Miguel Arcángel.

El peregrino penitente inició su marcha de regreso con la vista puesta en un lugar de la sierra de Andía desde el que, siquiera de lejos, pudiera otear la casa de doña Constanza. Pero era preciso superar la tentación y esconderse más. Y al hacerlo enredóse la cadena en las raíces de un árbol, pudiendo comprobar que, al darle un tirón, uno de los eslabones quedó desprendido.

Don Teodosio subió a la cumbre del monte Aralar, donde había una profunda cueva que a decir de los habitantes de la comarca albergaba a un terrible dragón.

Un día que el caballero estaba sentado a la boca de la sima, vio salir de allí al dragón. Sin fuerzas y sin armas, sólo se le ocurrió decir: “¡San Miguel me valga!”.

En este momento se oyó el estampido de un trueno y una luz deslumbradora iluminó la aparición del Arcángel. El dragón quedó muerto y don Teodosio se vio libre de las cadenas.

Comprendiendo que había cumplido la penitencia volvió con su esposa y edificaron el santuario y una casa de retiro y oración a la que cedieron sus bienes. En ella acabaron sus días. Y afirma la leyenda que el Arcángel San Miguel dejó sobre el monte una imagen suya que le representaba sosteniendo la cruz sobre la cabeza y que constituye hoy una estampa familiar por los caminos y pueblos de Navarra en su anual peregrinación para bendecir las casas y los campos”.

San Julián y Teodosio: Semejanzas y diferencias

SAN JULIAN EL HOSPITALARIO	TEODOSIO DE GOÑI
origen hagiográfico Fuente: Legenda aurea	origen genealógico Fuentes: escritores navarros S. XVI-XIX Falsa fuente: estela sepulcral discoidea
ELEMENTOS COINCIDENTES	
1a. ausencia: fuerza destino 2. donación castillo 3. mujer noble y piadosa 4. falso adulterio 5. parricidio involuntario profetizado (ciervo) 6. 2a. ausencia: peregrinación 7. perdón condicionado a cumplimiento penitencia	1a. ausencia lógica: guerra *casa/palacio mujer noble y piadosa falso adulterio parricidio involuntario inducido (ermitaño/pastor) 2a. ausencia: peregrinación perdón condicionado a cumplimiento penitencia

Si las coincidencias de la primera etapa de la vida de los dos personajes, la etapa que podemos denominar de peregrinación, son tan claras ¿por qué después del horrible parricidio la leyenda navarra de Teodosio de Goñi se separa de manera tan ostensible de la que suponemos es su modelo? ¿Cuáles han podido ser las fuentes de los elementos diferenciadores que configuran la segunda etapa, la etapa de penitencia?

ELEMENTOS DIFERENCIADORES	
1. Exilio – lejano – acompañado activo 2. Templo / río 3. Liberación después del peligro: lepra 4. Salvación / intermediario: pobre leproso → ángel	Exilio – cercano – aislado pasivo (atado con cadenas) Templo / monte Liberación después del peligro: dragón / sima Salvación / intermediario: arcángel San Miguel

Es un hecho que las leyendas acaban acomodándose a las circunstancias geográficas, históricas y ambientales y, concretamente, en más de una región española encontramos otras adaptaciones de la vida de San Julián. Una de ellas es la de San Pedro de la Nave en Zamora y se sabe que también la tradición “estuvo muy arraigada en Cataluña”. Un elemento común a estas leyendas es que “todas insisten siempre en el carácter hospitalario, como es natural, y ninguna olvida colocar el hospital o alberguería en un río...” (22). A lo largo del Camino de Santiago, más de una hospedería u hospital lleva el nombre de San Julián. En la llamada *via francigena* del Camino de Santiago italiano, no lejos de Santa María a Chianni, en Toscana, “le fonti due-trecentesche ricordano infatti uno spedale di San Giuliano, (23)”.

¿Por qué entonces en la leyenda navarra el penitente no se retira a la vera de un río sino a la cima solitaria de un monte?

Si, como se sabe, en el monasterio del monte Aralar el culto a San Miguel, indisolublemente ligado a la leyenda de Teodosio, era ya bien conocido a finales del siglo XI (24), en la vida de San Julián concurrían ciertas circunstancias que ya no eran adaptables a los requisitos concretos del relato navarro. Pero, aunque en la segunda etapa de la vida de San Julián hubiera aspectos rechazables, en ese amplio compendio hagiográfico que es la *Legenda* se encontraban agrupadas muchas más vidas de santos, algunos de los cuales presentaban —bien sea porque su propia trayectoria les hubiera llevado a entrar en contacto con aquella zona geográfica, bien porque su importancia los hubiera convertido en ejemplo emblemático para toda la cristiandad—, características muy aceptables para la formación de la segunda etapa de la leyenda.

El primero de ellos San Amando, había mantenido una comunión muy especial con toda la zona occidental del sur de los Pirineos, puesto que aparece como evangelizador de los vascones en el s. VII (25). A lo largo de su vida se dan por lo menos dos episodios que concuerdan con esta parte de la leyenda de Teodosio. Cuando San Amando, que también procedía de una noble familia, decide profesar en un monasterio. “Un día al pasar por una de las dependencias monacales, vió una enorme serpiente, y haciendo la señal de la cruz la obligó a tornar a su escondrijo y a no salir nunca más de él (26)”. En otra ocasión, estando San Amando ya en Vasconia, trató de edificar un monasterio y estuvo buscando durante algún tiempo un lugar adecuado, que finalmente halló en lo alto de un monte.

Puesto que en la leyenda navarra el templo está indisolublemente ligado al periodo de expiación de Teodosio, la penitencia del ermitaño tenía que ser realizada forzosamente en un paraje montañoso.

Además, el milagro realizado por el arcángel era de doble naturaleza: por un

(22) Cortés y Vázquez, *op. cit.*, p. 70.

(23) Renato Stopani, *Le grandi vie di pellegrinaggio nel medioevo: spedali, lebbroserie e xenodochi lungo l'itinerario toscano della via Francigena*, en “Pistoia e il Cammino di Santiago”, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1987, p. 325.

(24) Lacarra, *op. cit.*, p. 347.

(25) Según Julio Caro Baroja, *San Amando y los vascones*, en *Sondeos históricos*, San Sebastián, Txertoa, 1978, p. 21, el primer contacto del santo con los vascones del sur de los Pirineos tuvo lugar hacia el año 634, cuando éste fue expulsado de los estados del rey Dagoberto por censurar su forma de vida.

(26) Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, p. 171.

lado hacerle comprender a Teodosio el fin de su penitencia, quebrando milgrosamente las cadenas que lo inmovilizaban y, por el otro, vencer al dragón surgido de la sima, la bestia apocalíptica símbolo del mal y del pecado.

Entre los pueblos de la montaña es frecuente creer en seres aterradores, sobrenaturalmente dotados para el mal, que habitan en profundas simas. Todavía hoy se cree en Navarra que el “santuario de San Miguel de Excelsis, situado en la sierra de Aralar, está construido sobre una sima donde en otro tiempo vivió un dragón (27)”. Se trataba de monstruos que en algunos casos exigían tributos humanos para calmar su voracidad. A veces estos monstruos son descritos con tanto realismo que uno se siente inclinado a recordar la fecunda serie de representaciones iconográficas que existen en el reino de Pamplona (28) basadas en los comentarios de los Beatos a ciertos pasajes del Apocalipsis en los que, dragones y serpientes, están representados con aterradora realidad.

Pero si la vida de San Amando ofrecía una serie de elementos coincidentes con la leyenda de Teodosio, había otra serie de caracteres como las cadenas y el milagro de la liberación por parte del arcángel, cuyo origen había que desvelar.

Cuando Van Gennep estudia el valor documental de las leyendas, afirma: “La mayor parte de los ciclos épicos tienen, además de su objeto general psicológico (celebrar el valor, la fuerza y el amor) o clerical, el de unir por un lazo genealógico a los miembros vivientes de una familia noble a los héroes épicos y éstos a antepasados famosos (29)”. Un claro exponente de esta teoría, en el que se celebran y exaltan los valores de la casa de Este, es sin duda el *Orlando* de Ariosto.

Hemos aludido ya al hecho de que una rama segundona de los Goñi se estableció en una casa nueva, convertida en el XVI en el “Palacio del Cavallero de la Revelación de San Miguel”, es decir que para entonces hacía ya tiempo que el nombre del Señor de Goñi aparecía ya ligado al milagro del monte Aralar.

Los primeros textos escritos sobre algunos de los elementos de la leyenda de Teodosio son del siglo XVI y el primer historiador que trata de completar la historia es el padre Burgui, que lo hace en el último tercio del XVIII. Tomando como base la aseveración de Caro Baroja según la cual la leyenda de Teodosio de Goñi es una leyenda *muy elaborada*, y además de origen genealógico, creímos en una posible contaminación renacentista y neoclásica. Consideramos, entonces, la posibilidad de que para celebrar la genealogía de los Goñi se hubiera acudido a modelos de referencia procedentes de la antigüedad clásica, con objeto de encontrar a un héroe que reuniera las características requeridas. La antigüedad suministraba un héroe: Prometeo que, aparte de haber alcanzado la inmortalidad propia de los dioses, era considerado el creador de la raza humana. En efecto, según una tradición tardía Prometeo había modelado con agua y barro al primer hombre, hecho que corrobora Pausanias (30) cuando ase-

(27) José Miguel Barandiarán, *De etnografía de Navarra*, San Sebastián Txertoa, pp. 114 y 115, cuenta un relato procedente de Nabaz (Navarra), relacionado con San Miguel de Excelsis, en el que hay una víctima humana.

(28) Soledad de Silva y Verástegui, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona = Nájera*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Instituto de Estudios riojanos, 1984.

(29) Van Gennep, *op. cit.*, p. 169.

(30) Pausanias, *Description of greece*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979, tomo IV, pp. 385-387.

gura haber visto en la ciudad de Panopea trozos de barro seco que olían a piel humana y que eran restos de los hombres creados por Prometeo. Y las indestructibles cadenas con las que había permanecido atado a una montaña del Cáucaso eran otro elemento común. Pero, ¿cómo explicar el milagro de las cadenas y la redención de Teodosio? Evidentemente era una hipótesis que había que descartar por tener un origen demasiado culto.

Además de referirse a otros escritores anteriores a él, el padre Burgui en su historia de Teodosio alude a otra fuente para el estudio de la leyenda: una estela sepulcral discoidea encontrada en Errotabidea donde, según la tradición, el diablo se le apareció a Teodosio. En el archivo parroquial de Goñi existe un documento de 1715 en el que constan las declaraciones de unos vecinos del lugar que prueban que dicha estela “representa el acto de asesinato de Teodosio a sus padres” y que “la piedra se puso en ese lugar para conmemorar el suceso” (31). Posteriormente se ha puesto de relieve que la estela nada tenía que ver con el suceso, sino que había sido objeto de una falsa interpretación. Pero si los vecinos aseguraban en sus declaraciones que allí se hallaba representado el parricidio, era con toda certeza porque así lo creían, y así se lo habían oído relatar a sus padres y a sus abuelos, razón más que suficiente para ellos (32).

Pensando pues en la fuerza que hay que conceder a la transmisión oral que a lo largo de los siglos va depositando un seguro sedimento, sin olvidar el origen genealógico de la leyenda, teniendo en cuenta que ésta data de finales de la edad media cristiana, —y está por lo tanto inmersa en la piedad y el Teocentrismo medieval—, y ponderando hechos como la presencia de las cadenas y su ruptura milagrosa ante la presencia del arcángel San Miguel, además de la fundación del templo, entendimos que a quien había que remontarse era efectivamente al fundador de una estirpe, pero de bien distinta naturaleza. Había que ascender hasta el fundador de toda una genealogía espiritual, hasta la piedra sobre la que había sido edificada la Iglesia, hasta Pedro, primer pontífice y primera cabeza visible de la iglesia. Dada la relevancia de la figura de San Pedro dentro de la jerarquía de la iglesia no es de extrañar que se acudiera a ella en busca de guía y modelo.

Si la vida de San Amando había podido servir de inspiración para la localización física del lugar de expiación de la condena, la vida de San Pedro presentaba sensibles analogías con la etapa de penitencia de Teodosio y la fundación del templo de Aralar. Y aunque en la realidad las vidas de los dos santos se habían desarrollado con una separación cronológica considerable, en la realidad espiritual San Amando y San Pedro estaban simplemente separados por unos cuantos capítulos de la *Legenda* (33). Analicemos ahora las coincidencias entre las vidas de San Pedro y la de Teodosio de Goñi.

(31) Franciseo Javier Zubiaur, *La investigación de la estela discoidea en Navarra. Historiografía y bibliografía (1771-1979)*, en “Homenaje a D. José Miguel de Baradiarán, Pamplona, Universidad de Navarra, 1982, p. 168, que cita al padre Burgui.

(32) Sobre la fuerza de las creencias legadas por tradición oral, cfr. Jesús Altuna, *Lehen euskal herria*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1975, p. 206.

(33) Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, cap. CX.

ELEMENTOS COINCIDENTES	
San Pedro ad vincula	Teodosio de Goñi
1. Encadenado	Encadenado
2. Salvación milagrosa cadenas quebradas por un ángel	Salvación milagrosa cadenas quebradas por un ángel
3. Construcción templo conmemorativo	Construcción templo de San Miguel de Excelsis
4. Conservación de las cadenas en el templo	Conservación de las cadenas en el templo
5. Cadenas milagrosas	*Cadenas en el escudo de Navarra

Según la versión de Jacopo da Varazze, la víspera de la fiesta de los Acimos el rey Herodes mandó prender a Pedro y el apóstol fue detenido y encarcelado, “pero la misma noche de su prisión un ángel se presentó milagrosamente en la prisión, quebró las cadenas que lo habían amarrado y lo puso en libertad para que pudiera proseguir el ministerio de su predicación (34)”.

En la actualidad existe en Roma la iglesia de *San Pietro in Vincoli*, situada en la plaza homónima, a la que también se da el nombre de *basílica eudoxiana*, porque la mandó construir Eudoxia, mujer del emperador Valentiniano III. Fue consagrada por el papa Sixto III en el año 439. La iglesia que conocemos actualmente, fue reconstruida bajo el pontificado de Adriano I (774-95), luego en el siglo XI, y posteriormente, se efectuaron otras obras a caballo de los siglos XV y XVI y todavía más tarde en el siglo XVIII, hasta llegar a tener la fisonomía con la que la conocemos actualmente. La emperatriz levantó la basílica para que se custodiaran allí las cadenas con las que San Pedro había permanecido atado durante su estancia en la prisión. La madre de la emperatriz, mujer de Teodosio II, las había comprado en Jerusalén y, posteriormente, se las había regalado a su hija. Hoy en día se conservan en una urna de bronce dorado y se exponen el día 1 de agosto para conmemorar el milagro de que una vez puestas en contacto las dos cadenas que ciñeron el cuerpo del apóstol en Palestina y en Roma, se soldaron indisolublemente. La tradición habla de una serie de milagros atribuidos a estas cadenas.

Si admitimos que palmeros, romeros o peregrinos tuvieron su parte en la difusión de las leyendas, no es improbable que algún romero relatará lo que había visto y oído en Roma, especialmente cuando era forzoso peregrinar hasta Roma para que el pontífice perdonara ciertos pecados de extrema gravedad, como le había sucedido al propio Teodosio.

Pero, si no existieron ni romeros ni peregrinos que narraran la historia de la prisión de San Pedro, o de la fiesta de San Pedro “ad vincula” instituida no sólo para con-

(34) *Ibid.*, p. 430.

memorar su liberación, sino para darnos ocasión de rogar por nuestra propia liberación, sí existieron muchos predicadores que se inspiraron para sus sacros sermones en la obra de nuestro dominico genovés. La *Legenda*, cuyo título no cabe ser interpretado en el sentido romance de leyenda sino en el latino de obra para ser leída, fue pozo inagotable, al que acudieron clérigos y predicadores, para presentar ante sus fieles las vidas ejemplares de hombres a los que había que procurar imitar.

No se ha oído de ningún milagro atribuido a las cadenas de Teodosio, aunque la conservación de las cadenas en el templo de Aralar sea análoga a las de San Pedro en Roma. Pero en la vida civil de Navarra, cuando la reconquista enfrentaba al cristiano contra el infiel, si hay un episodio fundamental que tiene mucho que ver con otras cadenas, hasta el punto de que éstas han pasado a ser el símbolo histórico de la valentía de los navarros y han quedado esculpidas “in aeternum” en su escudo, además de haber servido de fuente de inspiración para más de una jota (35).

En julio de 1212, al igual que castellanos y aragoneses, los navarros luchan contra las huestes moras de Miramamolín, al que tratan de coger prisionero. La empresa no es fácil, puesto que el rey moro está atrincherado en una colina rodeada por un cerco de esclavos encadenados, cuyas cadenas nadie ha podido romper. El rey navarro Sancho VII, apodado El Fuerte dice: “nosotros romperemos esas cadenas”. Así lo hizo, y aunque el rey moro consiguió huir, aquellas cadenas rotas son las que hoy, todavía, luce el escudo de Navarra.

Conclusión

De un estudio aislado como es éste sobre las fuentes de una leyenda genealógica, no podemos deducir principios generales sobre los elementos que la conforman, ni tampoco establecer de forma genérica hasta qué punto se ha dado una superposición de elementos clásicos y cristianos. Pero de lo que no cabe la menor duda es de que en el mundo medieval en el que nace esta leyenda el entrelazamiento de temas genealógicos y hagiográficos no es más que la directa consecuencia de una concepción vital profundamente religiosa. En el caso de Teodosio, el proceso de fusión creemos que se vio directamente favorecido por la disponibilidad de elementos que aparecían agrupados en una única obra, como era la de Jacopo da Varazze, compendio de saber enciclopédico cristiano que ofrecía inmensas posibilidades de elección. La leyenda de Teodosio es, pues, deudora de la *Legenda*, porque de ella ha entresacado los motivos que le parecieron más adecuados.

Por otra parte, es perfectamente posible que la leyenda de Teodosio de Goñi hubiera existido también sin que en su elaboración se hubiera tenido en cuenta la *Legenda*, pero creemos que, ciertamente, sin el recurso a la obra del autor italiano, en la actualidad no sería como ahora la conocemos, ni hubiera conservado, quizá, toda su fuerza.

Conviene recordar que en el prólogo de su obra el dominico explica que “la

(35) De Navarra sus cadenas/ nadie las podrá arrancar/ pues de hierro están forjadas/ como nuestra voluntad.

historia de la vida humana se divide en cuatro etapas: era de la desviación, era de la renovación o retorno, era de la reconciliación y era de la peregrinación”. La última de las eras abarca la vida presente y en ella se leen los libros de los Reyes y el de los Macabeos “que hablan de guerras, prototipos de nuestros internos combates espirituales (36)”. Por otra parte, el tiempo eclesiástico que media entre Navidad y Septuagésima, está subdividido en dos periodos: el primero, de carácter jubiloso empieza en Navidad y termina con la Epifanía, el segundo, entre la octava de Epifanía y el domingo de Septuagésima es un periodo de peregrinación. Pues bien la distribución de las vidas de los Santos que hace Varazze está también relacionada con estas eras y sus subdivisiones y justamente la vida de San Julián está integrada entre la Epifanía y Septuagésima y la de San Pedro, ad Vincula entre la octava de Pentecostés y Adviento, ambas épocas de peregrinación, mientras la de San Amando se encuadra en la era de la desviación.

Si con la vida del apóstol Santiago, Da Varazze llegó a fijar una de las más grandes manifestaciones de fe colectiva que se dieron durante la Edad media, que todavía perdura en nuestros días, con su aportación a la leyenda de Teodosio de Goñi y el milagro de la sima de Aralar y la conmemoración del templo de San Miguel de Excelsis, quedó fijada otra gran manifestación de fe, que quizá por ser de ámbito y culto más restringido, ha resistido al paso de los siglos y se ve renovada en peregrinación anual con tradicional entusiasmo por el pueblo navarro.

(36) Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, p. 19.



EL DUECENTO EN LA NOVELISTICA HISTORICA ITALIANA

SOLEDAD PORRAS CASTRO

Universidad de Valladolid

El panorama político cultural europeo del siglo XIII, estuvo caracterizado por la afirmación de la potencia política del Papado, por la debilidad de la autoridad del imperio, y por la consolidación de las monarquías nacionales.

En Italia concretamente, se agudiza la crisis de las instituciones comunales, mientras, paralelamente surge el poder de las diferentes "Signorie" en diversos lugares de la península. Por otro lado hay un gran progreso cultural, filosófico y jurídico. En el terreno filosófico existió un predominio del aristotelismo que incide en la nueva concepción política y social.

El panorama político de Italia en este siglo sufrió diversas alteraciones. De una parte, un gran fraccionamiento político a pesar de que hubo ciertos conatos de unidad, producidos sobre todo en la lucha contra el Imperio, de otra, en la Italia Septentrional diversos "Comuni" se transforman en "Signorie", si bien continuaron detentando el poder algunos señores feudales, mientras que en la Italia Central los municipios tuvieron una intensa actividad política y económica, alcanzando así un gran desarrollo. La ciudad de Florencia obtuvo sobre todo en la segunda mitad del siglo un gran prestigio político y económico gracias a la actividad de una clase social dinámica y emprendedora.

A nosotros, particularmente, nos interesa lo que ocurrió en el Mezzogiorno y Reino de Sicilia. En las tierras del Mezzogiorno, dominó en la primera mitad del siglo la casa de Suabia, brillando sobre todo la gran estrella de Federico II y a su muerte, acaecida en 1250, ocuparía el trono Manfredo, cuya muerte le sobrevino en la famosa batalla de Benevento en 1266. Esta dinastía, detentaba el poder en parte del norte y centro de Italia, consiguiendo también hacerse dueña y señora del Mezzogiorno, conquistando así una potencia militar y financiera de primer orden.

Sicilia, anteriormente, durante la dominación musulmana había gozado de un notable florecimiento económico que continuó con la dominación normanda. En 1139 Rogerio II tras el tratado de Mignano es investido rey de Sicilia como vasallo de la Santa Sede y Benevento siguió perteneciendo al Papa; su sucesor Guillermo II acuerda

con Federico II la herencia del reino siciliano para su casa. Ya Guillermo II había para ello prometido a Constanza, hija póstuma de Rogerio II con el primogénito del emperador en 1184. Federico casa a ambos en Milán, y Enrique es coronado rey. En 1189 muere Guillermo II y un fuerte partido local se opone a la sucesión de Enrique, proclamándose partidario de Tancredo, conde de Lecce, descendiente ilegítimo de la dinastía normanda, el cual es reconocido rey por el papa Clemente III. Al morir en 1194 Tancredo deja un hijo de corta edad, Guillermo III que es hecho prisionero, momento que aprovecha Enrique para coronarse rey de Palermo, muriendo éste tres años después en Mesina. Es el momento en que Federico II se da cuenta de la importancia militar y política de Sicilia y hace coronar en 1220 a su hijo Enrique como rey de los romanos, y mas tarde, en 1237 detentará este mismo título su hijo Conrado. Mientras éste llega, se le nombra un vicario, Manfredo, príncipe de Taranto e hijo natural del emperador.

Pero qué ocurría mientras tanto en el Papado?. Los papas de esta época consideraban el Papado como *Strumentum Regni*, tal fue la idea de la política de Inocencio III, el cual pensaba que siempre el Imperio debía de estar sometido a la Iglesia. El reino de Sicilia, era en los albores del Duecento, feudo pontificio, es mas, el Papa siempre pensó que el Imperio y la corona siciliana eran totalmente incompatibles. En 1209, Inocencio III corona emperador a Otón, príncipe de Brunswick, pero los Hohenstaufen se oponen a ello presentando a Felipe de Suabia, hermano de Enrique VI. Por otro lado, Inocencio IV, apoyado por los güelfos, invoca para sí el reino de Sicilia, mandando allí a un cardenal con plenos poderes, declarando al mismo tiempo abolidas todas las leyes dadas por Federico II, exhortando tanto al pueblo como a los nobles a sublevarse. Ante este reto Manfredo resiste, hasta que en 1252, Conrado IV llega a Italia, muriendo dos años después con la sospecha de que Manfredo lo hubiese envenenado. Con su muerte quedó rota la unión entre el reino de Sicilia y el Imperio, porque Conradino, niño aún a la sazón, no fue nunca proclamado rey de Alemania.

Inocencio IV había empezado a pensar en un candidato de alguna corte europea para ocupar el trono de Sicilia y tras varias tentativas fallidas, se fue a entablar relaciones con Carlos de Anjou, hermano del rey de Francia Luis IX. Será Urbano VI en 1261 quien ofrezca la corona a Carlos, que por matrimonio era Señor de Provenza y de varias ciudades italianas.

El acuerdo definitivo ocurrió entre Clemente IV y Carlos, el cual prometió al Papa tener el reino como feudo de la Iglesia, de este modo, el 6 de Enero de 1266 una nueva dinastía ceñiría la corona de Sicilia; unos días más tarde combatió duramente en Benevento contra Manfredo, el cual inferior en fuerzas fue vencido y muerto. A la caída de la casa de Suabia, había contribuido el régimen absolutista de Federico II y la dureza de su política fiscal, por estas razones Clemente IV, hará prometer a Carlos de Anjou la vuelta a los privilegios e inmunidad de la época de Guillermo II, pero Carlos, no pudo hacerlo debido a la necesidad de dinero para financiar su política expansionista. A esto hay que añadir los privilegios concedidos a los franceses en detrimento del pueblo, ya que los altos cargos del gobierno eran también franceses. El descontento era grande en Sicilia, donde ciertos levantamientos en favor de Conradino, el último vástago de la Casa de Suabia, habían sido ahogados expoliando a muchos nobles.

También el pueblo siciliano se quejaba del trato dado a sus mujeres por los nuevos dominadores. Sicilia también se vió infravalorada por el hecho de que Carlos de Anjou fijó su residencia en Nápoles y no en Palermo. Este descontento en la isla era vigilado de cerca y probablemente alimentado en secreto por Pedro III de Aragón, yerno de Manfredo, cuya corte era un lugar seguro de asilo para muchos prófugos sicilianos. Pedro prepara una expedición ayudado por los gibelinos y el Emperador de Oriente. Aparentemente, parecía dirigirse hacia Túnez y no hacia Sicilia pero de modo espontáneo estalló una insurrección popular independiente de las intrigas de Pedro. Así el 31 de Marzo de 1282, martes de Pascua, estalla el levantamiento general que parece fue originado finalmente con ocasión de unos desmanes cometidos por ciertos soldados franceses a las puertas de la iglesia del Santo Espíritu en Palermo, a la hora en que las campanas llamaban al pueblo a Vísperas, de ahí el nombre de Vísperas Sicilianas. Casi todos los franceses cayeron asesinados. El grito de "mueran los franceses" se extendió por la isla. Ni los frailes de los conventos fueron respetados en aquella criminal matanza que duró del 30 de Marzo al 21 de Abril. Sicilia se proclamó libre del dominio francés y se entregó a la Santa Sede. Martín IV, amigo de Carlos de Anjou, apoya con todas sus fuerzas al angevino, el cual se encontraba en Nápoles preparando la expedición contra Constantinopla, pero al tener noticias de lo ocurrido, se dirigió con sus barcos a poner sitio a Mesina. Excomulgados los sicilianos por el Papa, ofrecieron su reino a Pedro III de Aragón. El 30 de Agosto de 1282 desembarca en Trapani y al día siguiente es coronado en Palermo. Martín IV, el 18 de Diciembre de 1282, formó proceso a Pedro III de Aragón por haber invadido el reino de Sicilia mientras le hacía un ofrecimiento a Carlos de Valois, hijo del Rey de Francia. Entre tanto la reina Constanza se había trasladado a la isla con Jaime, hijo segundo de don Pedro y reconocido por los sicilianos como rey de Sicilia. Finalmente, en 1295 se concluye un acuerdo por el que Jaime devolvía Sicilia al Papa y éste lo investía rey de Córcega y Cerdeña, pero los sicilianos no aceptaron el acuerdo y proclamaron rey a Federico, hijo menor de Jaime.

El ejemplo de las Vísperas Sicilianas cundió por otras partes de Italia donde hubo diversos levantamientos contra los franceses, así en Roma, los Orsini asaltaron el Capitolio y se adueñaron de la ciudad arrebatando al propio Carlos su dignidad senatorial.

Los Anjou abandonan la isla de Sicilia en 1302 tras la Paz de Caltabellotta y quedan relegados a Nápoles donde se deben apoyar en los señores feudales. En Sicilia se constituyó un parlamento, asamblea de origen normando, compuesta de nobles, clero y diputados que continuó hasta 1812. La guerra del Vespro fue también importante para toda Italia, ya que Sicilia hasta ese momento, unida a la península se fue alejando de ella y terminó por caer bajo una potencia extranjera (el reino de Aragón). El reino del Mezzogiorno que tanta influencia tuvo bajo los normandos fue a menos y sus miradas se dirigieron hacia el resto de Italia.

Como es fácil deducir, este episodio de las "Vísperas Sicilianas" era un objetivo fácil como para ser objeto de estudio por parte de los novelistas históricos del siglo XIX, así esta importante insurrección, promovida por los barones y apoyada por el pueblo, originó "Lettere Siciliane" de Santorre di Santarosa.

Santorre di Santarosa “Lettere Siciliane”

En realidad, la obra que nos ocupa fue mas que una novela histórica un “despertar” a la historia al igual que había anteriormente ocurrido con la de su predecesor Cesare Balbo.

Para su realización, Santorre di Santarosa puso si cabe un mayor empeño que Balbo al buscar un argumento vivo, y tras leer a varios autores franceses se impuso como meta entusiasmar a los jóvenes. El argumento estaba contenido en las cartas que el autor dirige a sus amigos y colaboradores entre los que se encontraban Luigi Ornato y el propio Balbo, además de Luigi Provana. La primera de aquellas cartas aparece en la primavera de 1817 siguiendo otras en 1818 y 1819. La segunda parte queda interrumpida en 1821 por los ya conocidos acontecimientos políticos. En cuanto a la justificación de la forma epistolar, el propio autor nos dice: “Si è ragionato della convenienza di scrivere queste lettere o di fare il Romanzo in capitolo, e si è conchiuso che quest’ultimo partito era il migliore” (1). La obra debería haber sido de tres partes y cincuenta cartas cada una de ellas, pero este proyecto quedó muy reducido. De la primera parte nos han quedado 35, de la segunda 38 y de la tercera 35. El interés radica en ser un fiel reflejo del ambiente histórico, el color local, los acontecimientos y la psicología de los italianos del Duecento.

Nos importa mucho analizar el planteamiento que Santorre di Santarosa da al hecho histórico de las Vísperas Sicilianas, ya que para él no fue sólo una rebelión de los barones y nobles, sino que da una gran importancia al pueblo, y ello, con objeto de inflamar a los italianos de los primeros años del Ottocento. Al leer a F.D. Guerrazzi vemos que ambos autores coinciden en muchas cosas pero sobre todo en la pasión y la fuerza que caracteriza a ambos. Uno y otro tocan el Duecento italiano, uno el reino de Sicilia y otro el del Mezzogiorno en su famosa obra “La Battaglia di Benevento”.

Los personajes de “Lettere Siciliane”, dialogan siempre entre ellos a distancia, siendo en la mayoría de los casos hijos de la tierra siciliana, barones y guerreros principalmente, así encontramos a Guiscardo, Ogerio, Ruberto e Currado, y mujeres como Francesca, Matilde e Isotta. Desde el punto de vista argumental encontramos, en medio de la insurrección siciliana la historia de amor de Gualtiero y Francesca cuyo modelo y ejemplo típico fue la historia de Romeo y Julieta. Aquí los protagonistas pertenecen a diferentes partidos políticos, Gualtiero, de familia guelfa y defensora de la libertad en la isla y en toda Italia, afincada en Sicilia tras la caída de la casa de Suabia. Francesca por el contrario era vástago de una familia noble perteneciente al partido gibelino, su padre era el barón Lamberti, campeón de Manfredo y retirado a vivir en una árida región siciliana. Francesca pues, se encuentra inclinada hacia ambos partidos, el de su padre y el del joven al que amaba. Desde el punto de vista cronológico, la novela recoge los años comprendidos entre Abril de 1279 y Octubre de 1284, y en el centro de la misma las Vísperas.

Nosotros solos no podríamos llegar a interpretar la totalidad del contenido de estas cartas sicilianas si no fuese porque contamos con la ayuda de un importante

(1) Cian, V., “Il Primo Centenario del Romanzo Storico Italiano”, en *Nuova Antologia*, 1, Octubre 1919, p. 7.

documento "Analisi per tempi delle Lettere Siciliane". El esquema del mismo es como sigue y ello nos da una idea de la complejidad de la obra. Este análisis no podría tampoco haber sido hecha sin la lectura consciente de la colección de Crónicas Sicilianas.

PRIMERA PARTE

- 1279 Aprile: Ordini di Palermo mutati. Gualtieri a Norguidda. Currado a Bologna, poi a Parigi. Ruberto in Calabria.
Giugno: Guiscardo a Messina, così Ruberto che ci viene di Calabria.
Luglio: Guiscardo torna a Palermo, poi parte alla volta di Napoli con Isotta.
Agosto: Battaglia (duello) di Gualtieri e di Guido, Pericolo di Gualtieri nell'incendio.
Settembre: Giovanni di Procida a Norguidda. Currado torna in Italia.
Ottobre: Gualtieri prigioniero di Renato. Guido ai Monti. Norguidda saccheggia. Lamberti muore, Francesca va a Palermo nel monastero con Matelda.

SEGUNDA PARTE

- Novembre: Gualtieri nella Torre di Suni. Francesca a Palermo. Guido nei Monti. Gli amici in Calabria.
Dicembre: Gualtieri liberato da Ricci va in Calabria. Di Calabria parte con Oliverio o va per l'Appennino in Toscana.
- 1280 Gennario: I Oiullardi. Monte Gargano.
Febbraio: Gualtieri a Firenze. Cardin. Latino. Dante. Tadeo.
Aprile: Gualtieri a Bologna. Guiscardo a Palermo. Guido e Guiscardo si vedono. Guiscardo vede Francesca.
Maggio:
Giugno: Gualtieri a Bologna.
Luglio:
Agosto:
Settembre: Congiurati a Palermo; scoperti, arrestati, salvati da Francesca. Francesca sposa di Renato.
Ottobre:
Novembre:
Dicembre:
- 1281 Gennaio:
Febbraio: Gualtieri a Vinegia.
Marzo:
Aprile: I Romiti dell'Alpi visitati da Gualtieri.
Maggio:
Giugno: Gualtieri in Piemonte. I Saluzzo.
Luglio:
Agosto: Parlamento di Gualtieri e Giovanni da Procida a Portovenere. Visita a Giacchetto Malaspini.

- Settembre:
 Ottobre:
 Novembre: Gualtieri co' Malaspini
 Dicembre:
- 1282 Gennaio: Gualtieri unisce una schiera di cavalieri e si mette in mare con due
 Febbraio: galee e cento Cavalieri.
 Marzo:
 30 Marzo: Vespero. Francesca ferita. Renato è morto. Gualtieri approda.
 Battaglia ai Francesi.
 Maggio: Gualtieri in Messina. Messina caccia i Francesi.

PARTE TERZA

- 1282 Luglio: Re Carlo in campo a Messina. Gualtieri, Guido e Lionello in Messina.
 10 Agosto: Pietro di Aragona in Messina.
 Settembre: Re Carlo leva il campo da Messina. Piero in Messina.
 Ottobre:
 Novembre:
 Dicembre: Gualtieri in Messina.
- 1283 Gennaio: Francesca non vuole sposarlo benché l'ami.
 Febbraio:
 Maggio: Nozze di Francesca e di Gualtieri.
 Giug. Lug.: Loro vita dolcissima.
 Agos. Sot.: Ogerio a Bordella con Lionello.
 Ott. Nov.: Francesca e Gualtieri a Monte Rosa.
 Dicembre:
- 1284 Gen. Feb.: Nasce un figlio di Gualtieri.
 Mar. Apro.:
 Muggio: Gualtieri in mare.
 Giugno: Principe Carlo d'Angiò preso. Gualtieri e Guido feriti. Prigione
 Settembre: di Messina arsa. Gualtieri muore. Francesca muore. Loro esequie
 Ottobre: Guido a Norguidda col figlio.

La primera parte de esta obra comprende de modo esquemático los siguientes episodios: La batalla de Gualtierio y Guido. La caída como prisionero de Renato de Gualtierio y la vuelta a Italia de Currado. Tras esto adviene el saqueo de Norguidda y la muerte de Lamberto. La joven Francesca se traslada a Palermo.

En la segunda parte aparece Gualtierio en Bologna y se descubre la conjura, pero en seguida Francesca los va a salvar. Tras este episodio Gualtierio se reúne con unos cuantos caballeros y se pone a navegar con dos galeras y cien caballos.

En la tercera parte aparece el rey don Carlos en los campos de batalla de Messina. El rey Pedro de Aragón llega a Messina, también llegaría Gualtierio. En un principi-

pio Francesca a pesar de que ama a Gualtiero se resiste a casarse con él, luego ya más tarde se celebrarán las bodas de ambos. Tras esta boda nace un hijo. Gualtiero se hace a la mar y el príncipe Carlos de Anjou es hecho prisionero. Adviene la muerte de Gualtiero y de Francesca. Tras los funerales de éstos, Guido se encarga del hijo.

El paralelismo entre el hecho real y el acontecer novelesco es obvio, también la protagonista femenina se nos presenta como una fiel representante del “dolce stil nuovo”, dato importante a tener en cuenta. La trama política se desarrolla alrededor de Gualtieri y de la tiranía de Manfredo. La liberación de la patria es para él un pensamiento constante, ya que “la patria è spenta” (2) y su liberación es casi un mandato divino. El amor de Gualtieri por Francesca y Sicilia quedan reflejados al exclamar: “Patria e amore, Francesca e Sicilia” (3).

Dato importante en Santarosa es su capacidad de dominio sobre la materia elegida y dirigirla a sus propios fines para ofrecer a los italianos una novela alegórica, cuya alegoría era a modo de un sutil velo, de forma que los jóvenes italianos viesen en “Lettere Siciliane” un nuevo Vespri italiano y en este caso no exclusivamente contra los franceses, sino contra cualquier extranjero.

Su obra no fue un “capolavoro” pero sí señaló una primera etapa en el camino hacia la novela histórica, y fue también, tal vez un “guerrazziano piemontese prima di Guerrazzi” (4).

F.D. Guerrazzi: La Battaglia di Benevento

La obra de Guerrazzi “*La Battaglia di Benevento*”, es la segunda novela histórica cronológicamente hablando que toca un tema del duecento italiano, con ella su autor hizo suyas las palabras de Ugo Foscolo “*Tornate alla Storia*” (5), así como las de Mazzini al afirmar que la “*Storia del popolo doveva essere il romanzo storico*” (6). Para los grandes novelistas del ottocento, en la literatura no se debería encontrar “Niente di arte per arte; arte sì in quanto giova all’odio delle tirannide, allo amore per la libertà” (7).

La obra que nos ocupa, cronológicamente sigue a “*I Promessi Sposi*” y su autor fue en un principio aclamado y más tarde injustamente olvidado.

Perteneció Guerrazzi a la escuela toscana y en contraposición a Grossi y a D’Azeglio, representantes del liberalismo moderado, la actividad política y literaria de nuestro autor le llevó hacia un extremismo revolucionario. La meta de su vida será convertirse en un auténtico patriota y un educador del pueblo, haciendo de su pluma un instrumento de propaganda política y de magisterio moral atraído en todo momento por el contenido ideológico de Mazzini.

Como características de la obra guerrazziana, encontramos una gran influencia

(2) *Op. cit.* en 1, p. 17.

(3) *Op. cit.* en 2, p. 19.

(4) *Op. cit.* en 3, p. 30.

(5) “Guerrazzi romanziere”, en *Nuova Antologia*, vol. CXII, Serie IV, Agosto 1904, p. 576.

(6) *Op. cit.* en 5, p. 576.

(7) Cajumi, A., “Rileggendo a Guerrazzi”, en *La Cultura*, año III, 1923-1924, p. 109.

de Walter Scott en cuanto a la elección de los diálogos dramáticos y en la descripción arqueológica, juntamente con el empleo de epígrafes al comienzo de cada capítulo. Su nota dominante fue el deseo de proyectar en el pasado las pasiones y mitos propios de su tiempo, haciendo de la historia un pretexto para expresar los juicios sobre las condiciones presentes y exaltar los valores de la libertad.

En cuanto al estilo se refiere, el suyo está lleno de influencias y exageraciones y sus personajes adolecen de un cierto convencionalismo. Ha sido el propio Carducci, estudioso de Guerrazzi, quien afirma que las obras de éste tuvieron un efecto parecido al de un torrente impetuoso. El móvil de F.D. Guerrazzi al escribir "L'assedio di Firenze" y "La Battaglia di Benevento" fue "la sensibilità della patria caduta in miserabile letargia" (8). Tanto Francesco de Sanctis como Tommaseo fueron estudiosos de los móviles guerrazzianos al escribir, así mientras que para el primero había en ello "riflessione anzi che sentimento" (9), para el segundo "c'eran pregi che venivano dal fondo dell'anima" (10). Pero en realidad "La Battaglia di Benevento" es una novela en la que "il terrore dei passati infortuni diverrà terrore presente" (11), o como su propio autor dijo "Non ho voluto fare romanzi ma poemi in prosa" (12). El tema fue original y su trama tiene un carácter de pseudo historia al que se le añaden elementos líricos y apasionados, soliloquios acusando ecos de Byron y Scott, así como cierto tono patriótico y justiciero de Dante y Fóscolo. Si mezclamos todas estas influencias, tal vez encontremos una obra de las más representativas del "Risorgimento", a pesar de que hoy día nos resulta casi ilegible, a nosotros nos ha interesado particularmente en este momento, por recoger en parte un tema del Duecento, "La batalla de Benevento" ocurrido en 1266 y donde muere Manfredo combatiendo contra Carlos de Anjou.

El punto de partida de la narración fue el final de la dominación de la casa de Suabia en la parte meridional de Italia y el comienzo de la dominación francesa en Sicilia, la muerte del célebre rey Manfredo y la conquista de Carlos D'Anjou. Entre los personajes que aparecen tenemos a Odrisio conde de Sanguino, cuya hija se enamoró de Manfredo, si bien su padre la entrega como esposa al conde de Caserta, el cual al saber que se encontraba esperando un hijo la hace asesinar; ocurre que el hijo que nace de ella momentos antes de morir y creído muerto por el conde de Caserta llegará a convertirse en parricida. Este hecho va a ser el nudo gordiano de la novela. Este joven llamado Rogiero crece ignorando sus orígenes, hasta que los condes de Caserta y Cerra le hacen creer que su padre fue Enrico lo Sciancato, hermano del rey Manfredo y hecho prisionero por éste, y creído muerto por casi todos.

Rogiero es conducido por estos dos nobles para presenciar la agonía y muerte del que creía ser su padre, ante este hecho, trata de planear astutamente la muerte y la venganza del rey Manfredo, y lo hará poniéndose en contacto con los franceses

(8) *Op. cit.* en 6, p. 578.

(9) *Op. cit.* en 8, p. 578.

(10) *Op. cit.* en 9, p. 578.

(11) *Letteratura Italiana, Dall'Ottocento al Novecento*, Garzanti, Tomo VIII, edición 1968, p. 41.

(12) *Op. cit.* en 10, p. 578.

enemigos de Manfredo, tras ello, se da cuenta que todo ha sido una trampa, él no es hijo de Enrico como creía.

Los franceses vienen, entablan una feroz batalla contra la dominación Suabia y muere Manfredo en la famosa batalla de Benevento.

Junto al personaje principal de Rogiero, la figura femenina de la joven y bella Yole, hija de Manfredo. Rogiero se enamora de ella. Hecho curioso, nace el amor entre dos hermanos sin saberlo ninguno de ellos.

Era Yole hija de Manfredo, hermana de la reina de Aragón y sobrina de Federico Barbarroja.

A lo largo de la narración se nos habla varias veces de hechos históricos y detalles de la familia reinante en el sur de Italia originaria de Suabia. Fueron excomulgados y en las luchas entre güelfos y gibelinos los reyes de la casa de Suabia se pusieron de parte de los gibelinos, mientras que de la parte güelfa se pusieron los duques de Baviera Hannover, Brunsvik y Módena.

Entre las campañas que se nos narran como atribuidas a Federico el sitio de Alessandria en 1175 y la derrota sufrida por el mismo ante los ejércitos de la ciudad de Parma el año 1248.

Otro de los personajes históricos fue la reina Constanza, hija de Manfredo que llega a casarse con Pedro de Aragón. Interesante es el capítulo en que se nos hace la descripción del reino de Nápoles y del advenimiento de la conquista normanda. Arranca la novela del año 1016 en que reinaba en Salerno el duque Guaimaio III, continuando con dicha conquista y la cruzada predicada por León IX. Poco después Unfrido, procedente del norte de Europa consigue granjearse la amistad del Pontífice, quien lo inviste de las presentes y futuras conquistas, a su muerte, Roberto Guiscardo se convierte en gran conquistador. Tras los hijos de éste Ruggiero y Bolmondo adviene Guglielmo y Ruggiero II, quien va a hacer prisionero al Papa, obligándole a darle la investidura del reino de Sicilia. El elemento histórico es aquí de más extensión que en el resto de las obras que hemos analizado en anteriores trabajos. En aquellas los vicios históricos estaban diseminados a lo largo de la narración, aquí por el contrario, la trama de la novela surge de vez en cuando, entremezclada con la auténtica historia para hacer salir al lector de la monotonía de ésta.

Característica importante será el afán de libertad que se respiraba en la Italia del Duecento magistralmente interpretado por Guerrazzi en su novela al exclamar: "Libertà! Dio eterno Libertà. La libertà e' antica lusinga su la quale i viventi non si sono ancora sgannati e tutti se ne valgono per acquistare lucro" (13).

Importante es la investidura de Carlos de Anjou como senador de Roma de manos del papa Clemente IV. En la segunda parte, aparece con gran detalle la excomunión de los monarcas de la casa de Suabia, así como el final de la dominación de los mismos en el sur de Italia y el comienzo de la francesa. Mientras Guerrazzi nos lleva a este importante momento histórico en que la multitud vitorea a los nuevos monarcas, se oye en medio del clamor popular un grito "Morti agli Stranieri" (14).

(13) Guerrazzi, F.D., *"La Battaglia di Benevento"*, Tomo II, Biblioteca Amena, Milano Fratelli Treves Editori, Settimo Migliaio, 1928, p. 269.

(14) *Op. cit.* en 13, p. 187.

Este grito puesto en boca de un desconocido intentará una vez más levantar los ánimos para expulsar al invasor y hacer una comparación entre los sucesos vividos por el pueblo italiano en 1266 y los momentos de la vida del autor. El odio al invasor es palpable al afirmar: “Le guerre civili si vollero sempre preferire alle dominazioni straniere” (15).

Esta libertad afirma Guerrazzi, a veces se presenta bajo una forma falsa así: “tanti misfatti si comisero a nome di questa libertà; in tante e sì strane forme si è presentata al mondo ingannato e ingannatore, così sovente ha nascosto il volto della stessa tirannide” (16).

Entre los fallos de Guerrazzi encontramos la falta de descripciones poéticas al modo de D’Azeglio, Cantú y Manzoni, ello lo notamos particularmente en la descripción de Benevento, importante ciudad de la Campania, ocupada por los romanos, fundada en el 589 por el rey lombardo Antario y en manos de los normandos en 1047, perteneciendo posteriormente al Papado de 1053 a 1807, si bien con ciertas etapas de ocupación extranjera, entre la que se encuentra la conquista de la misma por Federico II en 1242.

La descripción que hace Guerrazzi, nos interesa particularmente, ya que a parte de ser el episodio central de su novela dicha batalla, será también, uno de los pocos pasajes en los que brille el sentido poético en el acontecer literario Guerrazziano.

Fue Benevento una plaza importante y punto de mira tanto de la casa de Anjou como de la de Suabia.

Así comenzará Guerrazzi uno de sus pasajes: “L’esercito di Carlo, giunto sul vertice dei monti vicini, ammirava la città di Benevento tanto famosa per la bellezza e antichità sue non meno che per l’erronee credenze dei popoli. Il suo origine si smarrisce nelle tenebre della mitologia, sebbene non manchino scrittori che affermino averla edificata Diomede re degli etoli dopo la guerra troiana”. Poche novelle ci avanzano di lei durante la dominazione dei romani, imperciocché la storia di questa nazione assorba ogni altra storia dei paesi conquistati, e finché ella fu, Roma suonasse la universale Italia. Narrano le cronache, Totila averla tolta dalla signoria dei Greci; ma la sua grandezza comincia dopo la conquista dei longobardi, che Otari, sommettendo l’Italia fino all’ultima Reggio di Calabria, ne fondó un nobilissimo ducato donandolo a Ottone suo generale” (17).

“*La Battaglia di Benevento*” que en su día hizo furor, pasó en seguida al olvido. Pero esto era lógico, lo esperaba incluso el mismo Guerrazzi al decir: “I miei lavori sono come le opere d’assedio diverranno inutili dopo la guerra... ma che importa? Passi pure la mia opera come la tempesta, purché passando abbia sfolgorato i malvagi, scosso i codardi, purificato l’aria” (18).

Benedetto Croce va a ser el crítico que más duramente va a atacarla negando casi totalmente los valores artísticos y sacando a la luz claramente sus defectos. Para Croce no hay ni arte ni inspiración en la obra; la definirá más bien como “un moto di malumore contro la cattiveria umana” (19). Y no le basta con afirmar todo esto,

(15) *Op. cit.* en 14, p. 187.

(16) *Op. cit.* en 15, p. 240.

(17) *Op. cit.* en 16, p. 278.

(18) *Letteratura Italiana, I Minori*, Marzorati Editori, Vol. III, Milano, 1967, p. 2.573.

(19) *Op. cit.* en 18, p. 2.577.

sino que añadirá que si el “Risorgimento” italiano hubiese tenido que surgir como consecuencia de las novelas de este autor no hubiese jamás existido.

La obra en conjunto, carece de todo valor literario y su análisis queda reducido a una visión parcial de la Historia. Los momentos más brillantes se refieren a las páginas de exaltación patriótica y a la proclamación de los ideales nacionalistas. Aparecida en 1827, quiso ser una respuesta al antiguo concepto de libertad, según el cual, el dilema era, cómo reconciliar diversidad, unidad, independencia, colaboración, libertad y seguridad.

El Duecento, época importante de nuestra Edad Media, ha sido aquí tomado como inspirador de parte de la novelística histórica italiana del Ottocento, ya que como hemos podido ver hay cierto paralelismo entre ambos momentos históricos. En uno y otro período parte del suelo italiano estaba ocupado por potencias extranjeras, y en uno y otro momento se incitaba al pueblo al levantamiento. Los gritos de “Mora, Mora” y “Morti agli stranieri” se oyeron en el siglo XIII y en el XIX a lo largo y ancho de la Península Italiana.

Nosotros hemos querido tomar dos momentos estelares del Duecento italiano, el reino de Sicilia y el del Mezzogiorno para así ocuparnos de lo que allí aconteció, intentando demostrar que sirvió de base y estímulo al acontecer político y literario del Risorgimento, y ello porque, a nuestro parecer, la historia de la Edad Media no es otra cosa, que la historia de Europa en los días en que ésta se forjaba unitariamente. La Edad Media dejó un legado importante a las generaciones futuras. Así el Romanticismo poético, amigo de lo fantástico y romancesco, entusiasmado con el arte popular, exaltó las sublimes bellezas nacionales y caballerescas de la Edad Media por encima de las del mundo clásico. La historiografía del XIX, al desempolvar códices, publicar documentos y estudiar las instituciones, derecho y personalidades más relevantes, nos fue revelando los múltiples aspectos de la enorme y delicada Edad Media.

En cualquiera de las dos etapas eran válidas aquellas palabras de Petrarca:

L'antico valore
Negl'Italici Cor
Non e' ancor morto.



ICONOGRAFIA GEOCENTRICA DEL "DUECENTO" EN EL CANTO XXXIV DEL INFIERNO

LEONARDO RIVERA RECIO
Universidad de Sevilla

Con un punto de vista exclusivamente cosmológico, en su doble significado físico y astronómico, puede considerarse la *Divina Comedia* como un magno monumento levantado sobre la antigua y primordial visión geocéntrica del cosmos, tan sólo doscientos años antes de la aparición del *Comentariolus* de Nicolás Copérnico. Se establecen aquí algunos de los puntos de contacto, que se refieren más directamente al tema del geocentrismo, entre los conceptos cosmológicos de los tratadistas medievales del S. XIII y los que se desprenden de la lectura de la *Divina Comedia*, tomando como textos de referencia dos de las obras divulgativas más representativas de la época: *La Composizione del mondo* de Ristoro d'Arezzo y el *Tresor* de Brunetto Latini.

En un análisis de este tipo, no deja de observarse, desde el primer momento, una coincidencia casi total tanto en el planteamiento cosmológico general como en los detalles particulares, coincidencia que es sintomática de la deuda contraída por Dante con la tradición aristotélico-ptolemaica a la cual los tratadistas citados y el poeta florentino aportan pocos temas originales.

Restringimos aquí el enfoque de los conceptos científicos recogidos por Dante en la *Divina Comedia* al C. XXXIV del *Infierno*, que es el que más directamente se refiere al punto de vista geocéntrico, para pasar, en un segundo momento, al estudio del particular revestimiento simbólico en él realizado.

II. Geometría y símbolo

Hablando de la coexistencia del hecho histórico y el figurado, Auerbach dice que "è la struttura figurale che conserva il fatto storico mentre lo interpreta rivelan-

dolo, e che lo può interpretare soltanto se lo conserva" (1). Consideración que, con el debido cambio de términos, puede aplicarse con toda justicia respecto al esqueleto cosmológico de la *Divina Comedia* que es conservado, revelado e interpretado por el revestimiento de las figuras que lo recubren. En efecto, si el poema de Dante contiene la exposición de una antiquísima teoría científica anclada en la visión geocéntrica del universo, es también la humanización y la divinización de esa estructura por medio de la elaboración simbólica. Ya que la trabazón geométrico-cosmológica del poema, como si de un mandala cósmico se tratase, constituye el elemento receptivo —el continente— de un contenido que lo trasciende, entonces cada uno de sus elementos (puntos, líneas, curvas, órbitas planetarias, la misma Tierra con sus continentes y océanos) adquiere una significación que va más allá del estricto campo de la física o de la astronomía.

Esta estructura cosmológica de base se presenta en realidad como un diagrama geométrico que sirve de apoyo a un proceso de significación no empírico sino teológico. Pero esta significación —valor añadido y metafísico— transfigura el cuerpo del poema adaptándose perfectamente —cada figuración simbólica con cada elemento geométrico correspondiente— a la estructura que le sirve de base, presentándose como textura de relaciones significativas que podrán leerse también, por decirlo así, geométricamente. La regularidad y simetría de este *integumentum* simbólico aumenta también la unidad de los significados, de forma que la visión de una parte del poema será siempre un reflejo de la totalidad del mismo. Gianfranco Contini afirma, refiriéndose a uno de los cantos de la *Comedia*, que es posible leerlo como ejemplar del poema entero (2); lo mismo puede decirse respecto a una lectura simbólico-geométrica del C. XXXIV (Inf.) por la simetría y la unidad de la disposición de los significados del poema.

Pero ambas estructuras coincidentes (geométrica y simbólica) divergen en cuanto a la posición espacial de sus centros respectivos en el universo dantesco: una, geocéntrica, dispuesta alrededor del Cocito infernal; la otra, teocéntrica, en los diversos cielos que rodean la Trinidad divina. Porque estos dos centros, como es lógico, representan dos entidades (física una, metafísica la otra) que no pueden ni deben coincidir en el mismo punto del espacio. Entre ellos se establece la misma relación significativa de contraste que existe entre los cielos y la tierra, según el sentido de la vertical, de forma que el punto inferior es reflejo del superior del que recibe la propia significación que lo trasciende. Por otra parte, como en un universo así concebido la intensidad luminosa de este reflejo de luz divina (recuérdese que en la *Comedia* la luz es el símbolo más frecuente de la divinidad) depende de su distancia al foco luminoso central, el punto más bajo, precisamente por su situación en el centro del planeta, recibirá su significación a través de la total ausencia de luz que lo caracteriza.

Ese punto inferior, el más alejado "nel fondo de' cieli e delli alimenti" (3), según frase de Brunetto Latini, es el punto geométrico que constituye el centro de la Tierra y de todo el universo; dada su especial importancia en una visión geocéntrica,

(1) A. Auerbach, *La rappresentazione figurale*, en *Antologia della critica dantesca*, edición de Carlo Salinari, Editori Laterza, Bari, 1970, 5ª ed., p. 106.

(2) Gianfranco Salinari, *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1976, 2ª ed., p. 159.

(3) Brunetto Latini, *Versione del "Tresor"*, en *La prosa del duecento* de Cesare Segre y Mario Marti, Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1959, p. 319.

su revestimiento simbólico deberá ser particularmente significativo en cuanto constituye la raíz más profunda de la creación. Pues bien, tal recubrimiento adopta la forma de una máscara, la triple máscara de Dite-Lucifer, que simultáneamente vela y revela su propio significado compuesto. Pero dado el carácter central de este punto, los materiales utilizados en su simbolización no son sólo de tipo literario, sino que una parte importante de ellos provienen de la cantera de las obras de divulgación científica a las que se ha hecho ya referencia.

III. Materiales científicos medievales y estructura geométrica.

La influencia de Brunetto Latini sobre Dante fue sin duda fundamental, no sólo porque “fue consejero de Dante en cuestiones de retórica y su probable introductor a la lectura de Tulio, que tan importante consideró nuestro poeta para su formación intelectual” (4), sino también por los conceptos científicos expuestos en el *Tresor*, donde encontramos, además de un planteamiento cosmológico general que es el de la época, algunas ideas originales, determinadas insistencias, particulares formas de expresión científica e incluso imágenes de cierto color dantesco. Respecto al tema considerado, Brunetto Latini insiste con frecuencia en esa posición central de la Tierra, situada “nel fondo de’ cieli e delli alimenti”, y en su redondez: “siccome la terra é tutta ritonda a suo compasso, donde il punto é nel profondo della terra, cioè in suo miluogo, che le genti appellano abisso” (5). Por su parte Ristoro d’Arezzo en su *Composizione del mondo* dice algo parecido aunque de forma más tosca: “Volendo noi cercare più adentro e lla terra, non troviamo altro che uno ponto, lo qual è e llo mezo della terra. De tutto lo corpo del mondo semo venuti ad uno ponto; e da qualunque parte noi ne movemo da questo ponto, andamo verso lo cielo, e a la ‘nsù, et a qualunque parte noi ne movemo del cielo per venire a questo ponto, venimo a la ‘ngiù” (6).

La clásica relación entre cielo y tierra, frecuentemente expresada con lenguaje mitológico que los concibe como dos entidades paralelas y de igual extensión, se altera ahora con el aporte de nuevos materiales que servirán de base a la imaginación literaria, gracias a una repetitiva visualización de estos “nuevos” conceptos cosmológicos que se divulgan ampliamente. A través de estas obras dirigidas al gran público, se insta al lector, casi forzando su imaginación, a la aceptación de esta “nueva” estructura del espacio que debe sustituir la vieja imaginería tradicional y empírica: se divulga el concepto de esfericidad de la Tierra; de los cielos que ya no tocarán la superficie de ésta en el horizonte sino que la rodearán completamente; de la identidad entre lo bajo y lo central, que concretará geométricamente el concepto de abismo reducido ahora a un punto.

En realidad se trata de la divulgación de algo que ya los griegos conocían: el perfecto equilibrio del centro. Si preguntásemos —en este contexto— por qué la Tierra no cae, la respuesta sería: precisamente su posición simétrica respecto a lo que la

(4) Angel Crespo, *Dante*, Barcanova, Barcelona, 1985, p. 27.

(5) Vid. *Tresor*, p. 327.

(6) Ristoro d’Arezzo, *La Composizione del mondo*, en *La prosa del duecento*, op. cit., p. 998.

rodea es la razón suficiente de su equilibrio. Sin embargo, la antigüedad grecolatina ignoraba en sus fábulas mitológicas y alegóricas, como es el caso de Homero y de Virgilio, la visión científica del cosmos que la propia cultura habría desarrollado. Así el Tártaro no estaba situado en el centro de la Tierra, sino en un lugar no precisado geométricamente.

No ocurrirá lo mismo en las culturas islámica y cristiana, en las que la simbolización literaria se adapta conscientemente a los conceptos cosmológicos heredados del mundo clásico. Las obras de divulgación científica aquí estudiadas dan precisas indicaciones a este respecto incluyendo algunos aspectos de lo sobrenatural en sus descripciones del mundo de la naturaleza. Brunetto Latini, por ejemplo, identifica el infierno con el punto central de mayor gravitación: “che se ciò fosse cosa possibile ch'è l'uomo potesse cavare la terra e fare un pozzo che andasse d'oltre in oltre, e per questo pozzo gitasse l'uomo una grandissima pietra o altra cosa pesante, io dico che quella pietra non se ne andrebbe neente, anzi si terrebbe tutto giorno nel miluogo della terra, cioè sopra il punto del compasso della terra”. Añadiendo que si esa piedra fuese más allá del mismo centro por la fuerza de la caída, entonces “ritornerebbe a suo miluogo altressi com'una pietra, quando ella è gittata nell'aire. E d'altra parte tutte cose si tragono al più basso. E la più bassa cosa e la più profunda che sia al mondo è il punto della terra, cioè il miluogo dentro, ch'è appellato abisso, là ove il ninferno è assiso” (7).

Que el infierno esté colocado en el fondo del abismo gravitacional es una afirmación al mismo tiempo natural y sobrenatural que roza los límites del espacio cósmico tal como lo concebía Brunetto Latini. Lo que se extiende más allá de ese límite inferior —o la descripción de la forma constitutiva de ese límite— es materia que escapa al campo estricto de la ciencia. Se roza aquí el terreno propio de la teología, como muy bien expresa Brunetto Latini cuando, refiriéndose al límite superior que da paso al Empíreo, dice: “...i(l) luogo dove i malvagi angeli caddero. Ancora ha di sopra a quello un altro cielo impireo, dove dimora la Santa e gloriosa trinitade, con tutti i suoi angeli e suo segreto, di cui il maestro non si inframette in questo libro, anzi la lascia a' maestri divini e a' signori di santa Chiesa o a cui elli appartiene; e si torna a suo conto, cioè al divisamento del mondo” (8). Como puede verse, apenas unas breves indicaciones referidas al cielo Empíreo que sirven para encuadrar el propio terreno de la descripción científica en el marco sobrenatural que lo circunda.

Por otro lado puede observarse como ese límite de la creación —y también del discurso científico del propio autor— es doble: por una parte, el inmóvil punto central al que nos hemos referido antes en relación con la *janua inferi*; por la otra, la circunferencia del cielo cristalino que representa la *janua coeli*. Ambas puertas, que el poeta atraviesa en la *Comedia* y que están vedadas al autor del *Tresor*, dan paso, en un sentido, al cosmos físico, y en el otro, al principio metafísico, en su doble significado maléfico y benéfico.

Si Brunetto Latini se manifiesta como un “físico puro” consciente de los límites, asumidos o no, que la cultura de su tiempo y el propio campo de su actividad

(7) Vid. *Tresor*, p. 320.

(8) *Ibid.*, p. 326.

científica le imponen, Ristoro d'Arezzo, sin embargo, se mueve con una mayor desenvoltura tocando materiales de dudosa pertenencia al campo estricto de la ciencia. Pero esta primera impresión es falsa si tenemos en cuenta los amplios límites de la ciencia medieval. En la *Composizione del mondo* lo sobrenatural tiene un papel importante, por ejemplo, en aquella parte del cosmos donde la naturaleza parece reinar con menor fuerza, pero que no por ello escapa a la descripción detallada de nuestro autor. Se trata del espacio celeste comprendido entre el cielo de la Luna y el más alto cielo: ámbito intermedio, liberado de las fuerzas de la corrupción y habitat de los dioses paganos o de los angélicos espíritus de la iconografía cristiana. Este mundo sublimado, aún parte del cosmos creado, nos lo describe Ristoro d'Arezzo con curiosa "objetividad científica" basada en la definición negativa. Contemplamos así este Elíseo de la *Composizione* como un ámbito habitado por seres incorpóreos o espíritus "che non nascano, non ricevano morte, e non abiano generazione nè corruzione, e non abiano corpo nè materia nè forma, e essere sì sottili di potere passare entro per lo corpo sodo e ottuso" (9).

También los seres que en la *Comedia* habitan los cielos planetarios poseen estas características al carecer de forma y manifestarse ante el poeta como puras luces móviles. Pero hay que tener en cuenta que también en este caso, según la física de la época, estos seres entran en el terreno de la ciencia que puede definirlos. En Dante la definición de lo incorpóreo se vuelve, en ocasiones, metáfora en la que el término segundo de la comparación está basado en la atenta observación de los fenómenos de la naturaleza. Cuando el poeta y Beatriz atraviesan el cuerpo sólido de la Luna (frontera entre lo incorpóreo y lo corpóreo), lo hacen, según nos dice el poeta, como el rayo de luz que penetra en el agua sin alterarla:

Parev'a me che nube ne coprisse
 lucida, spessa, solida e pulita,
 quasi adamante che lo sol ferisse.
 Per entro sè l'eterna margarita
 ne ricevette, com'acqua recepe
 raggio di luce permanendo unita" (10)

Este ejemplo es útil para comprender no sólo como Dante se somete a la ciencia de su época, sino también para vislumbrar el sentido de una de las paradojas "físicas" de este particular viaje "interplanetario". Todo se resuelve si se entiende que el cielo de la Luna es, según esta tradición aristotélica, el límite que separa, siempre dentro del ambiente cósmico de la creación, el mundo sublunar de lo individual, sometido a la forma y a la muerte, del mundo de los universales, liberado de la forma y de la corrupción. Pero el verdadero límite superior del cosmos, el Empíreo, está más allá de ese espacio "informal" constituido por los cielos planetarios.

La misteriosa Luna dantesca es como una síntesis de las puertas antes señaladas y representa el límite entre lo inteligible y lo sensible según la conocida distinción neoplatónica. Se plantea ahora el problema de la procedencia del *integumentum* simbólico empleado.

(9) Vid. *La composizione*, p. 1035.

(10) Dante Alighieri, *Divina Commedia*, con el comentario scartazziniano rehecho por Giuseppe Vandelli, Ulrico Hoepli, Milán, 1985, 21ª ed., Paradiso c. II v. 31-36.

IV. Integumentum simbólico y tradición clásica

Si la geometría del espacio en la *Comedia* es deudora de una tradición científica, como se ha visto, la figuración simbólica tiene en su amplio desarrollo orígenes diferentes. Ya en la *Comedia* nos da el poeta una pista clara del origen de esta tradición cultural que le inspira: Virgilio, como mentor y guía de Dante, es ya un dato suficientemente revelador. Virgilio representa para Dante el poeta cuyo revestimiento simbólico esconde también una verdad de orden metafísico. Así cuando el autor de la *Eneida* lo “coge de la mano y lo lleva a través de su viaje espiritual hasta el límite que le está permitido, está introduciendo al poeta en el grupo de los que aspiraron al gran desafío épico. Mientras los dos bajan juntos atravesando las inmensas puertas, lo primero que ven es la escuela de los poetas reunidos alrededor de su fundador: Homero. Ahora la ecuación está completa: Dante aspira a hablar como el portavoz de Virgilio; es decir, dar voz otra vez a la tradición épica que Virgilio ha tomado de Homero” (11). Pero el problema consiste en que esa tradición de la que Dante se siente heredero carece de la rígida estructuración geométrica del cosmos característica de la *Divina Comedia*.

La constante utilización de materiales científicos (físicos y astronómicos) en el poema dantesco supone una indudable innovación respecto a sus precedentes clásicos. Teoría científica y fabulación literaria se apoyan mutuamente y se compenetran en la dimensión superior del símbolo que las engloba. En este sentido Dante se aparta de sus modelos perfeccionando y universalizando el campo de acción de la alegoría. Pero hay que tener en cuenta también los posibles aspectos psicológicos de esta originalidad científica. Quizá la razón última de este deseo de armonía y orden, que se manifiesta en la fuerte trabazón física y astronómica del poema, pueda encontrarse en el particular estado de ánimo del poeta cuando abandona la redacción del *De vulgari* y del *Convivio* para emprender la de la *Comedia*. Se trata de una crisis política y religiosa que hacen de Dante un “exiliado, desengañado por el fracaso de la política comunal empantanada en continuas guerras civiles”, que “levanta la mirada de Florencia a Italia y al mundo... dominado por la codicia que desencadena guerras entre los reinos, las ciudades y los ciudadanos” (12); y por otro lado, un hombre “turbado por las profecías apocalípticas y profundamente conmovido por los fermentos espirituales de su época” (13). Pero ¿de dónde procede la exactitud y precisión geométricas del universo por el que este nuevo Eneas se mueve?, ¿hay que pensar que los textos de divulgación científica son la única fuente utilizada?

A pesar de que la figuración clásica no se estructure según moldes geométricos, no carece del todo de algunos conceptos que parecen prefigurarlos. Así en la *Eneida* se repite la ya tradicional descripción de los *caminos divergentes*: el de la derecha, que se dirige al palacio de Plutón, y que es también la senda de los Campos Elíseos; y el de la izquierda, que conduce al “impío Tártaro” donde los malos sufren castigo (hay que destacar un personaje —Salmoneo— que quiso imitar al mismo Júpiter y al que éste

(11) Lamberton, *Transmission of the Neoplatonists' Homer*, en *Homer the Theologian*, Berkeley, Los Angeles, 1986, p. 288.

(12) Giorgio Padoan, *Introduzione a Dante*, Sansoni Editore, Florencia, 1985, 3ª ed., p. 81.

(13) *Ibid.*, p. 83.

precipitó en lo más profundo del abismo) (14). Pero Eneas no desciende al Tártaro como hace el Dante de la *Comedia*, sino que por el camino de la derecha entra en la feliz morada de las almas bienaventuradas, bajo el sol y las estrellas. Allí, Anquises, su padre, le hace contemplar las almas de aquellos que volverán a habitar en la tierra, sus propios descendientes, que se comparan con las abejas que en verano se apiñan alrededor de las flores. Esta imagen es un símbolo que se encuentra también en la descripción del *Antro de las Ninfas* de la *Odisea* (15) donde las abejas —según Porfirio— representan las almas que aspiran a un nuevo nacimiento.

Según Lamberton no existen pruebas de que Dante conociese la literatura neoplatónica que desde Numenio, pasando por Porfirio y Macrobio, llega hasta los comentarios alegóricos medievales, pero deja al mismo tiempo una puerta abierta al amplio margen de lo probable. Lo que sí puede afirmarse, bajo el particular punto de vista geométrico que aquí interesa, es que un mismo eje zenital, trazado por Homero en su descripción del *Antro de las Ninfas*, se encuentra también con el mismo o parecido significado simbólico en el poema dantesco. Homero nos dice que esa gruta tiene dos entradas; que una de ellas, abierta al norte, es la puerta de los humanos, y que la otra, abierta al mediodía, es el camino de los dioses, añadiendo que nadie podrá tomar nunca esa senda de los inmortales (16). En la *Divina Comedia* existe también ese eje norte-sur: el norte representado por el polo de Jerusalén, en el centro de los continentes de este hemisferio, donde se halla también la puerta del infierno; el eje zenital representado por el mismo infierno que desciende hasta el Cocito central y por el camino que asciende hasta el pie de la montaña del purgatorio, que se sitúa así en las antípodas de Jerusalén bajo la Cruz del Sur, la primera constelación que Dante y su maestro verán tras su visita a las entrañas de la Tierra.

Para Porfirio, estas dos puertas o puntos extremos del diámetro zenital, que “Platón llama bocas” (17), están representadas por los signos de Cáncer y Capricornio: “Cáncer está al norte, Capricornio al sur” (18) nos dice. Norte y sur que corresponden a la muerte y a la generación por una parte, y a la divinidad por la otra. Representan en suma la diferenciación ejercida por la naturaleza a través de lo que Porfirio llama el “camino de lo sensible y de lo inteligible” (19), añadiendo que “por uno de ellos se sube al cielo, por el otro se desciende a la Tierra” (20). Como puede verse ambos esquemas son extraordinariamente parecidos: la “*janua coeli*” y la “*janua inferi*” de la *Comedia* correspondiendo a la puerta de los dioses y la puerta de los hombres de Homero; pero también una aparente diferencia en la orientación del eje que une estas puertas en ambos casos: en Dante un eje polar, en Homero polar y solsticial a la vez, uniendo los signos de Capricornio y Cáncer. No es muy difícil encontrar la razón de tal diferencia. El solsticio de verano (Cáncer) coincide con el punto de

(14) Virgilio, *Eneida* (VI).

(15) Homero, *Odisea* (XIII. 102-12).

(16) *Ibid.* (XIII. 108-12).

(17) Porphyre, *L'antre des Nymphes de l'Odyssée*, en F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Les D. Lettres, Paris, 1956, p. 612.

(18) *Ibid.*, p. 611.

(19) *Ibid.*, p. 612.

(20) *Ibid.*, p. 613.

mayor latitud del sol y por tanto de mayor proximidad al norte, por el contrario durante el solsticio de invierno el sol se encuentra en su punto más bajo respecto al horizonte y más cercano al sur. Está claro ahora que cuando Porfirio afirma que “Cáncer está al norte y Capricornio al sur” no hace más que señalarnos la equivalencia de los esquemas solsticiales y polares.

Bajo el particular punto de vista geométrico-simbólico que interesa aquí, es interesante destacar esta coincidencia entre la figuración simbólica llevada a cabo por Dante en la *Comedia* y la realizada por los tratadistas neoplatónicos y medievales sobre la épica clásica. Pero si se recuerda que el revestimiento simbólico en Dante cubre una estructura geométrica que debe su existencia a los textos medievales de divulgación científica, entonces es posible afirmar que ambos niveles de lectura —científico y simbólico— representan las dos caras de una misma verdad trascendente. En este sentido Virgilio y Brunetto Latini representarían las personificaciones del haz y el envés de esta áulica moneda, siendo el primero la cifra de su valor más alto y el segundo su indispensable complemento. El mismo Dante sugiere el carácter intercambiable de estas dos figuras cuando, ante la explicación dada por el poeta de los motivos que le llevaron a emprender el viaje y la presentación de Virgilio como su guía, Brunetto responde con un curioso ofrecimiento:

... Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorios porto,
se ben m'accorsi nella vita bella;
e s'io non fossi sì per tempo morto,
veggendo il cielo a te così benigno,
dato t'avrei all'opera conforto. (21)

¡Brunetto Latini como sustituto del mismo Virgilio! Y no sólo eso sino que despidiéndose ya de Dante Brunetto —el padre y maestro, como el mismo poeta le llama— le ofrece el *Tresor* como si se tratase de un baedeker imprescindible en el laberinto del ultramundo:

siete raccomandato il mio Tesoro
nel qual io vivo ancora, e più non chiegio (22).

V. Confluencia de tradiciones en la iconografía de Lucifer

Hemos visto cómo la geometría dantesca de la *Comedia* se reviste de un cierto grado de significación sólo con ponerla en relación con los tratados medievales del “duecento” y con los textos más significativos de la tradición alegórica medieval de origen clásico de la que Dante quizás se sintiese continuador. Pero falta definir el valor simbólico de Dite en cuanto que está situado precisamente en el centro geométrico. El análisis de su forma y constitución es parte esencial del tema propuesto porque Dite-Lucifer encarna —esa es la intención del autor— la verdadera sustancia del lugar que ocupa. Las preguntas son: ¿cómo figura Dante el concepto geométrico? y

(21) Vid. *Commedia*, Inf. c. XV, v. 55-60.

(22) *Ibid.*, Inf. c. XV, v. 119-120.

¿por qué esa determinada figuración y no otra? La respuesta nos llevará necesariamente a buscar los posibles antecedentes de la figura luciferina, no porque interesen en este contexto de ideas las posibles fuentes utilizadas, sino porque resulta imprescindible para comprender el valor simbólico de la horrenda figura.

Recordemos brevemente la descripción hecha por Dante. Dite es un gigante inmensamente grande, tricéfalo, que está devorando con sus tres bocas a tres personajes (Judas, Bruto y Cassio); está metido en el hielo hasta la mitad del cuerpo, y produce en el poeta el sentimiento más penoso que experimenta en su viaje. Luego, cuando Virgilio y Dante desciendan al otro hemisferio agarrándose a los pelos del cuerpo del monstruo, la pesadilla habrá terminado y el poeta nos dará por boca de Virgilio una buena cantidad de explicaciones que subrayan la procedencia científica de algunos elementos del revestimiento simbólico de Dite y del Cocito.

Veamos algunos de ellos. Las piernas de Dite que se levantan apuntando hacia arriba representan el cambio en la dirección de la gravedad; la explicación dada por Virgilio del cambio de la hora como consecuencia del cambio de hemisferio, que repite un parecido argumento del *Tresor*, y también algunos de los significados de la pintura del gigante que denuncian la alegoría científica de sus elementos: su inmovilidad pues se halla en el punto más bajo y alejado del cielo, o el hielo que lo aprisiona, que representa la máxima solidificación de este punto central frente al carácter etéreo y ligero de los elementos que componen las esferas más alejadas del centro.

No todas las referencias que cubren la figura de Dite son el resultado de la representación de conceptos científicos. Como se ha dicho ya, los niveles científico y simbólico se superponen sin contradicción alguna. Así en su función como devorador está emparentado con el Kronos-Saturno de la mitología clásica. Como él, y dada su posición central, representa el ordenador del cosmos, es decir, es el regidor del orden del tiempo y simboliza la duración. En el dintel de la puerta del infierno está escrito: "Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io eternamente duro" (23). Esta definición de la puerta es válida también para el terrible habitante de las profundidades pues, como se verá más adelante, la puerta y el monstruo son símbolos equivalentes que se presentan normalmente asociados.

Una duración eterna como la que aquí se indica parece una contradicción en los términos, pues según las concepciones teológicas medievales la eternidad pertenece sólo a Dios y no a las criaturas. Se trata de la diferencia entre *eternidad* y *eterna duración*: la primera referida al inmóvil y atemporal presente de la divinidad; la segunda, al ámbito total de la duración. Guillermo de Conches (1080-1146), considerado uno de los más importantes representantes del platonismo chartriano y cuyo lenguaje y discurso tenían su fuente en los textos de Porfirio (24), afirma que el tiempo es imagen de la eternidad: "e questa immagine dell'eternità viene detta tempo poichè contiene tutte le cose..., mentre l'eternità resta immobile..." (25). Por su parte Plotino en su explicación de las relaciones entre tiempo y eternidad nos da una imagen espacial del universo que recuerda mucho la geometría dantesca: "Quindi in primo

(23) *Ibid.*, Inf. c. III, v. 7-8.

(24) Vid. *Transmission of the Neoplatonists' Homer*, p. 288.

(25) Guglielmo di Conches, *Glosae super Platonem*, en Massimo Parodi, *Tempo e spazio nel medioevo*, Loescher Editore, Torino, 1981, p. 131.

luogo l'Anima (Dios) collocò se stessa nella dimensione temporale, *ponendo il tempo al posto dell'eternità*; impose poi anche al mondo generato di essere sottomesso al tempo, avendolo completamente inserito nel tempo e *avendo disposto intorno tutte le orbite* nel mondo stesso" (26). De estas sutiles disquisiciones metafísicas neoplatónicas puede extraerse una mayor comprensión de la geometría simbólica de la *Comedia* en cuanto reflejo del principio que la trasciende: el concepto de tiempo como imagen de la eternidad, y de la *eterna duración*, que campea sobre la puerta del infierno dantesco, como una de las definiciones del centro.

Este centro —y no sólo bajo el punto de vista de la temporalidad— va a mostrarse siempre como el punto inferior, imagen o reflejo del superior. Por ejemplo, en referencia a otro de los elementos de la figura del monstruo, su carácter tricéfalo, se trata de la inversión de la trinidad divina. La triple máscara de Dite representa así las cualidades opuestas de su modelo: el odio, la ignorancia y la impotencia (27). Esta anti-trinidad no es sin embargo original ya que la encontramos presente a través de todo el "duecento". En la *Bibbia moralizzata* realizada hacia el 1226 aparece también la triple máscara de Lucifer cuyas sienes están ceñidas con una única corona y que simboliza el Anticristo. En el sello del arzobispo de York (1154), hay una representación del monstruo tricéfalo con la siguiente leyenda: "Caput monstrum trinitas est", en el del conde de Derby, Enrique de Lancaster, se representa un dios triforme presentado como "Trinitas imago" (28). De todos los casos considerados y de otros muchos que podrían presentarse se desprende una misma conclusión: bajo el punto de vista del aspecto tricéfalo o triforme también el punto inferior o central es imagen del superior o divino. Para Giovanni Fallani, sin embargo, "la statua di Lucifero, nella sua mutezza e immobilità, può apparire di scarso effetto visivo", pero añade que "per Dante c'era un pensiero che doveva restare, a conclusione della prima cantica: l'idea che il sommo male era l'antitesi della Trinità". La interpretación de esta anti-trinidad sigue el esquema que hemos apuntado: "Alla potenza, alla sapienza, all'amore corrispondevano la perdita di ogni potere, la mancanza della parola, cioè dell'intelletto, la privazione esterna dei sentimenti. L'idea artistica, concepita così entro i confini della teologia, aveva i suoi limiti, ma da ciò nasceva non l'incapacità espressiva, bensì una rinuncia a sostituirsi al personaggio trascritto in una figuratività precisa e categorica. Lucifero rimane su una latitudine antiumana, come nelle reminiscenze pittoriche dei Giudizi e degli Inferi medievali" (29). Más adelante añade que "Dante ha avuto il suo senso visivo e l'interpretazione (...) rimane una sua originale creazione" y que "i testi letterari e i testi sacri hanno influito maggiormente nella sua fantasia che si sentiva libera nell'immaginare, piuttosto che i documenti artistici, che rappresentavano un cammino già concluso e definito" (30). Sin negar la personal fantasía de Dante, hay que decir que la búsqueda de la originalidad es una tendencia moderna y que en el caso concreto que nos ocupa la figura de Lucifer es precisa y categórica en

(26) Plotino, *Eneadas*, en *Tempo e spazio...*, p. 69.

(27) Jurgis Baltrusaitis, *Il medioevo fantastico*, Mondadori, Milán, 1977, 2ª ed., p. 60.

(28) *Ibid.*, pp. 59-60.

(29) Giovanni Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Minerva Italica, Bérghamo, 1976, 2ª ed., p. 60.

(30) *Ibid.*, p. 79.

sus líneas generales. En todo caso la “originalidad” está en la recuperación del valor simbólico desgastado por el frecuente uso iconográfico.

Fuera del ámbito cultural cristiano encontramos la misma figura con parecida o igual valencia simbólica. En numerosas leyendas del mundo islámico aparece también un monstruoso gigante dotado de múltiples cabezas (a menudo son tres) que devora y mastica a varias categorías de pecadores, situado en el centro de la Tierra. Pero los paralelismos entre las leyendas islámicas y la *Comedia* no se limitan a este aspecto de la pintura del monstruo. Asíñ Palacios presenta a Brunetto Latini como el transmisor, a través de la España musulmana, de este corpus de leyendas y del *Viaje nocturno* del murciano Ibn'Arabi. Respecto a las coincidencias, señala Asíñ Palacios una idéntica arquitectura de ultratumba, de los pisos infernales, de la rosa mística y de los cielos astronómicos alrededor del foco de luz divina. El Lucifer islámico, puesto que es “padre de toda la rebelión contra Dios debe habitar por lo tanto en el más profundo abismo del infierno” donde, como señala Ibn'Arabi, “Iblis sufre el tormento del hielo” (31).

El monstruo devorador y triforme está presente en un gran número de culturas alejadas en el tiempo y el espacio. Su primera aparición es extremo-oriental y luego repentinamente se extiende por el medio oriente y el Occidente cristiano. A este respecto los estudios de Baltrusaitis son aún hoy fundamentales no sólo para comprender la mayor o menor extensión de los motivos de la iconografía fantástica del arte gótico, sino también para descubrir el porqué y el cómo de esa penetración de temas extremo-orientales en Occidente. Se trata, según el estudioso lituano, del primer contacto durante el “duecento” de dos culturas hasta entonces totalmente independientes una de la otra. Esta penetración de motivos culturales del Oriente se debe, por un lado, al avance hacia el oeste de los mongoles y a la difusión que estos hicieron de multitud de elementos pertenecientes a la cultura china, que se mezclaron con formas islamizadas y gótico manieristas; por el otro, a contactos directos, en el caso concreto de la Italia del siglo XIII, a través de los numerosos viajeros que visitaron el Oriente (32).

Respecto a la penetración iconográfica de formas orientales, parece como si tal influjo de la imaginería fantástica fuese más allá de lo simplemente ornamental, conservando, al menos en parte, los significados simbólicos asociados. Ananda K. Coomaraswamy, uno de los mayores estudiosos de iconografía oriental, ha rastreado el simbolismo del monstruo devorador en las culturas hindú y china. En ambos casos posee un claro carácter devorador y triforme y su cabeza suele esculpirse sobre el dintel de las puertas o sobre un arco de entrada. Su nombre en chino significa “ogro”, y en sánscrito —*kāla-mukha*—, es un compuesto de “boca” y “tiempo” con el significado complejo de “destructor” o “devorador”. Es uno de los atributos de *Yama*, la muerte, pero también un símbolo solar y divino. Otro nombre asociado es *Makara*, símbolo astrológico del Capricornio, llamado también “puerta de los

(31) Asíñ Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1984, 4ª ed., p. 171.

(32) Cfr. *Il medioevo fantastico*, cap. V.IV: “La leggenda della pittura e dell'inferno estremo-orientali in occidente”.

dioses". El simbolismo común en todos los casos es que estas figuras representan la vía por la que los humanos necesariamente deben pasar (33).

Sin querer entrar en los arcanos de culturas tan alejadas de la occidental, es interesante señalar algunas coincidencias: la identidad entre los símbolos del monstruo y de la puerta más arriba indicada y la asociación de los conceptos del tiempo y de la muerte. Por otro lado, una diferencia fundamental separa ambos complejos simbólicos: en la tradición clásica y cristiano-medieval, dos son las puertas, una para los justos y otra para los réprobos; en Oriente, una sola puerta y dos formas de atravesarla. El carácter benéfico o maléfico de esta "cabeza de la muerte" oriental depende básicamente del estado del ser humano que se dispone a entrar en el peligroso interior. Así se explica la aparente paradoja de que la puerta que lleva esculpida la cabeza del monstruo devorador tenga al mismo tiempo el nombre de "puerta de los dioses".

En la simbología del gótico cristiano ambos aspectos están separados formando entidades ontológicas opuestas que estructuran, geoméricamente hablando, los puntos de vista geocéntrico y teocéntrico respecto al cosmos. Pero su origen común se conserva en el concepto de "imago trinitatis" y en el más antiguo de la "caída" de Lucifer. El primero se ha visto ya, el segundo aspecto se encuentra también en la *Comedia* en cuanto la fealdad y el dolor son formas invertidas de la belleza y la felicidad originales:

S'el fu sì bello com'elli è or brutto,
e contra'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui procedere ogni lutto. (34)

VI. Conclusión: la paradoja del geocentrismo

Como conclusión cabe decir que el aporte de material científico es necesario para la construcción de todo el entramado geométrico de la *Comedia* como garantía de orden, de coherencia y de equilibrio, que esa estructura sirve de base a la simbolización que la recubre, y que el revestimiento simbólico se difunde a partir de un centro de significación *que no coincide con el geométrico*. Ambos centros representan, como se ha visto, los aspectos benéfico y maléfico de una misma entidad, aspectos que se manifiestan a nivel general, tanto en un sentido espacial como temporal, bajo los términos de teocentrismo y geocentrismo que no hay que considerar como dos diagramas cósmicos antitéticos, sino tan sólo una simple dualidad de puntos de vista: el divino y el humano.

En este doble contexto de referencias se explican las parejas de conceptos que se han visto hasta aquí: claro/oscuro, diurno/nocturno, eternidad/tiempo, sur/norte, benigno/maligno, dioses/hombres, belleza/fealdad, etc. Cualquiera de estos binomios puede servir para resolver la relación entre el principio y su reflejo según un particular punto de vista: luminoso, solar, temporal, orientativo, moral, mitológico, estético... Sin embargo, hay una pareja de términos que representan en la literatura italiana del "duecento" los símbolos más altos de esta dualidad: son la muerte y el

(33) R. Guéron, *Simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milán, 1984, 3ª ed., pp. 309-312.

(34) Vid. *Commedia*, Inf. c. XXXIV, v. 34-36.

amor. La muerte como el centro del espacio y como vórtice del tiempo, y el amor como el inmóvil motor que mueve el sol y las estrellas. Ambos conceptos, si no únicos, dado el carácter abierto de la simbología dantesca, sí parecen ser los más significativos tanto en la obra del poeta florentino como en la literatura de un siglo que hace de ellos —a veces confundidos, a veces drásticamente separados— los dos polos de su retórica. Denis de Rougemont ha señalado la importancia de este binomio en los orígenes de la literatura occidental al afirmar: “che l'accordo d'amore e di morte sia quello che risveglia in noi le risonanze più profonde, è una verità che sancisce a prima vista il prodigioso successo del *romanzo*. Ma vi sono altre più segrete regioni per vedervi quasi una definizione della coscienza occidentale...” (35).

En la dimensión geométrica aquí considerada el paso de uno a otro de los términos del binomio representa la paradoja de conciliar dos contradictorios diagramas de una misma realidad. Aunque ambas estructuras espacialmente consideradas sean incompatibles entre sí, pueden, sin embargo, ser leídas de forma complementaria. Así cuando Dante y Beatriz llegan al Empíreo, en el canto XXVIII del *Paraíso*, la forma geométrica de ese universo que el poeta ha construido paso a paso sin olvidar ningún detalle, se disuelve ante la evidencia de un armazón diferente y más sólido. Dante que creía estar en el círculo más amplio y más alejado del centro infernal, se ve a sí mismo en el cielo más pequeño y más cercano al centro divino. Se trata del pasaje del “ejemplo” al “ejemplar” según expresión del mismo poeta (36): difícil tránsito que Beatriz, ante la perplejidad y el estupor de Dante, compara con el nudo de una paradoja que el pensamiento profano, sometido al tiempo y a la muerte —bajo el punto de vista geométrico se trata de la visión geocéntrica—, no sabe ni quiere resolver:

Se li tuoi diti non sono a tal nodo
sufficienti, non è meraviglia;
tanto, per non tentare, è fatto sodo! (37)

Es curioso pensar que, tres siglos después, los defensores intransigentes del geocentrismo que condenarán a Galileo habrán olvidado o no querrán ver la relatividad de una teoría cósmica que se presenta como simple “ejemplo” consciente de no tener en sí misma la razón última de su verdad objetiva.

(35) Denis de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, Rizzoli, Milán, 1982, 2ª ed., p. 59.

(36) Vid. *Commedia*, Par. c. XXVIII, v. 55-57.

(37) *Ibid.*, Par. c. XXVIII, v. 58-60.



POESIA RELIGIOSA Y POESIA POPULAR COMO EXPRESION DE DISTINTOS ÁMBITOS CULTURALES

MERCEDES RODRIGUEZ FIERRO
Universidad Complutense de Madrid

La diferenciación opositiva establecida en el título de esta comunicación entre “poesía religiosa” y “poesía popular” ha de ser entendida, ante todo, en sentido amplio, como diferenciación entre poesía *religiosa*, según su origen y temática, y poesía *profana* en sentido estricto, expresión de un orden y contenido de vida laico y civil. Frente a aquellos autores que, siguiendo en esto las directrices ya marcadas por F. De Sanctis (1), señalan las netas diferencias existentes entre la poesía de origen culto y la poesía de origen primitivo y popular, conviene aquí recordar, una vez más, la acertada postura de B. Croce que tiende a neutralizar esta distinción (sobre todo en sentido diacrónico) y a despejar el sentido de esta dicotomía. Para ello es preciso revisar todo el largo capítulo que sirve de introducción a su libro *Poesia popolare e poesia d'arte* (2). Estas páginas, densas desde un punto de vista conceptual, están dedicadas a examinar y confutar gradualmente muchos de los argumentos que avalan la tradicional distinción entre los dos ámbitos líricos. En ellas, y junto a elaboraciones típicas del pensamiento crociano (su visión idealista de la poesía como expresión de un “espíritu” universal e individual al tiempo) y aseveraciones taxativas y poco rigurosas (como aquéllas encaminadas a negar la posible existencia de una expresión poética de contenido estrictamente religioso, en su calidad de términos que se anulan y niegan recíprocamente (3)), se encuentran también unas muy correctas e inatacables observaciones que, desde un punto de vista formal, señalan el origen siempre culto del lenguaje

(1) Cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1958.

(2) Cfr. B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1957 (4), pp. 1-65.

(3) Este mismo concepto expresado de manera tajante y epigramática se puede encontrar también en B. Croce, *La poesia*, Bari, Laterza, 1966, p. 41: “Al lirismo è da riportare una parte cospicua della cosiddetta poesia religiosa, quando non rimane nella sfera del sentimento immediato; perché la religione contrariamente a quel che taluni si piacciono di asserire, non solamente non è poesia (evidentemente, per ciò stesso che è religione), ma non si porge docile alla poesia e tale non diventa se non innovandosi, ossia scendendo a spersere se medesima”.

lórico medieval, en la medida en que está dotado de unas muy precisas técnicas compositivas que alteran la expresión y la remiten a procedimientos heredados y tradicionales, lejos de toda supuesta espontaneidad y original “primitivismo”:

“C’è molta poesia popolare tra circostanze e sotto parvenze d’arte, como c’è, nella cosiddetta cerchia della letteratura popolareggiante, molta poesia d’arte o addirittura artificiosa: la distinzione vera permane ideale e intrinseca. Sia pure che la poesia popolare fiorisca di solito nell’ambiente popolare, non perciò si rinchiude in questo: il suo tono si fa udire per ogni dove sorgano animi disposti, e perciò anche in ambienti non popolari e da uomini non popolari; e, del resto, è noto che gran parte della poesia popolare si deve a letterati o semiletterati, e assai poca a popolani ignoranti...” (4).

Esta postura teórica de Croce ha sido recogida, como es sabido, por la crítica posterior y ha marcado gran parte de las actuales interpretaciones relativas a la poesía italiana del siglo XIII. No deberá sorprender aquí pues que, manteniendo el epígrafe que configura el título, se haga referencia, sin embargo, a formas poéticas tradicionalmente consideradas “cultas”, por oposición a composiciones de carácter popular. Deberá, en tales casos, entenderse que, con tal denominación, se indica —en sentido seguramente más acertado— la poesía laica y civil frente a la poesía de intención religiosa.

A la hora de establecer una oposición entre estos dos fenómenos líricos: la poesía de técnica y contenido cortés y la lírica religiosa, no me atenderé aquí, además, a un simple criterio cronológico, que llevaría a enfrentar y comparar la lírica siciliana y la poesía religiosa umbra a ella contemporánea. He preferido, en cambio, para este estudio diferencial, seleccionar a dos figuras emblemáticas e igualmente representativas de los dos contenidos temáticos a que hemos hecho referencia: Jacopone da Todí, en el caso de la poesía religiosa, y Guittone d’Arezzo, en el caso de la lírica profana.

Si, por lo que se refiere a Jacopone, la elección se justifica por sí misma, es preciso señalar en cambio, respecto a Guittone, que el motivo que ha determinado su elección aquí, como ejemplo representativo de todo un ámbito cultural, procede de la consideración que de su lírica se puede hacer como elemento bisagra/punto intermedio entre las dos grandes líricas de la época: la poesía siciliana y la poesía del “Dolce Stil Novo”. Frente a estas dos diferentes corrientes, la poesía de Guittone se reconoce y se define por su riqueza en nuevos contenidos, respecto a la lírica siciliana, y por su incapacidad para constituirse en poética abiertamente consagrada en unos nuevos modos, no ya sólo de composición sino también de tratamiento estético de un mismo contenido cortés tradicional; responsabilidad ésta que asumirá plenamente, en cambio, la poética “stilnovista”, con una nueva carga conceptual y existencial.

Las diferencias, frente a la poesía siciliana, en el toscano Guittone se deben también en gran medida (como no podía dejar de ser) a la diferente situación social en que surge su resultado poético. La temática amorosa de tipo cortesano y provenzal que los sicilianos heredaron y transmitieron a su vez a los poetas toscanos de la segunda mitad del siglo, estaba hecha de convenciones y juego retóricos (5), instru-

(4) *Ibid.*, p. 12.

(5) Cfr. F. De Sanctis, *Storia della...*, *op. cit.*, p. 11.

mentos de su voluntario olvido y alejamiento de la realidad; de tal forma, la poesía llegó a convertirse para ellos en un refugio frente a la vida histórica y civilmente entendida, hasta el extremo de que S. Battaglia puede con toda razón hablar en este punto de los:

“... silenzi della lirica sveva che aveva spezzato i ponti con il reale.” (6)

De hecho, si un episodio “real”, no convencional, como el de las Cruzadas, aparece mencionado (en el célebre poema *Già mai non mi conforto*, de Rinaldo d'Aquino) es sólo en calidad de mero resorte argumental que explica la separación de dos amantes.

La convención y el artificio fueron, en el campo poético, las características esenciales de la lírica de los funcionarios-poetas de Federico II, que en el terreno político y espiritual (y en esto interviene también el concepto de convención artificialmente lograda) consiguieron eliminar las diferencias (también culturales) de las diversas poblaciones que componían el Reino. Esta élite intelectual estaba formada (al contrario de lo que sucedía en otras partes de Europa) no por clérigos sino por laicos y burocratas. Este rasgo común, frente a sus diferentes situaciones, hizo de estos poetas un círculo ligado por su igual condición y no por características específicas e individuales; su doctrina amorosa, ritual y convencionalmente formalizada, creó en la poética de estos autores una regla suprapersonal. De hecho, lo cierto es que de entre los alrededor de 25 nombres que integran la “escuela”, había también italianos del norte y del sur de la nación (procedentes de Campania, Puglia, Toscana y la ciudad de Génova, por ejemplo), pero entre ellos, y gracias a un estricto atenerse a los usos convencionales, las diferencias regionales desaparecieron en sus textos, hasta el extremo de dificultar este hecho notablemente la posibilidad de establecer atribuciones definitivamente seguras (7).

En los poetas de la “escuela siciliana” la lírica amorosa tiene un carácter exclusivo; el sentimiento y el dolor son recursos instrumentales de la reflexión intelectual y el amor es:

“... oggetto di una teoria classificante in una esistenza che si vuole rigorosamente ordinata.” (8)

El uso que esta corriente poética hace de la convención expresiva está ligado al rasgo común que la determina: la monarquía Sveva, laica y autoritaria, centro aglutinante de su actividad, y de la que estos autores y las formas líricas que les definen se constituyen en élite cultural y política. La convención en la poética de esta escuela tiene una doble realidad; una de orden interno, ligada a la monotonía de sus contenidos y a la impersonalidad de las obras que hacen de ellas casi una creación colectiva, y otra de orden externo, ligada al tipo de público al que la obra estaba dirigida:

(6) S. Battaglia, *Le epoche della letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1969, p. 139. En relación con este mismo argumento, cfr. Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana (dalle Origini al Quattrocento)*, Milano, Mursia, 1974, p. 17: “L'intimo distacco dalla realtà politica o attuale è addirittura una caratteristica essenziale della poesia amorosa siciliana”.

(7) A la imposibilidad de establecer unas netas atribuciones en el caso de estas obras aluden, en los textos ya citados, F. De Sanctis, *Storia della...*, *op. cit.*, p. 11, y B. Croce, *Poesia popolare...*, *op. cit.*, p. 139. Este problema está hoy en parte resuelto con la aplicación de unas más precisas técnicas lingüísticas y filológicas, pero no se puede considerar definitivamente eliminado.

(8) H. Friedrich, *Epoche della lirica...*, *op. cit.*, p. 19.

“Il pubblico per il quale i siciliani componevano non era un pubblico qualunque: era piuttosto una cerchia unita da una cultura letteraria, che non s’aspettava l’eliminazione di quanto è comune, usuale, ma la sua piacevole trasformazione.” (9)

Si el reino y la corte, como realidad social y entorno físico, eran el marco determinante de la poesía siciliana, el *comune* es, en cambio, el paisaje y la nueva realidad que determinó el surgimiento de la poesía toscana y “stilnovista”. Bajo la expresión poética de los poetas sicilianos actuaba una determinada ordenación social que no existía en la conciencia de los poetas toscanos que participaban, en cambio, de una sensibilidad vital y poética ligada a una experiencia práctica, empírica y contingente de la existencia.

La mejor expresión de la nueva situación lírica se encuentra en la poesía de Guittone d’Arezzo, dividido entre su conciencia de la ruptura con los modelos trovadorescos y sicilianos y su propia realidad, entre la aspiración al absoluto de la expresión amorosa y la pasionalidad de sus intereses empíricos y contingentes. Con él, por primera vez, la lírica italiana superó los límites convencionales del contenido amoroso para afrontar la realidad política y social de su tiempo (la derrota florentina en Montaperti y el propio exilio del poeta, por ejemplo). Representante del mundo “comunal” y burgués, con una elevada formación cultural, Guittone se halla estrechamente vinculado a la realidad a él contemporánea y a sus pasiones. En él, la acumulación de nuevos temas se acompaña a una cierta relajación de la forma y del léxico, y, en su oscura manera de componer, los arcaísmos van acompañados de elementos dialectales, latinismos y provenzalismos, junto a expresiones propias de la cultura escolástica, en rara combinación.

En su poesía se halla el concepto de una nobleza no aristocrática, sino ligada a valores culturales y espirituales, que (presente ya de manera embrionaria en los poetas sicilianos) se afirmó con mayor motivo en la realidad social de la poesía de Guittone, y pasó, en su forma más radical, a configurar el universo poético de los poetas “stilnovistas”. Estos últimos serían, de hecho, los que llevarían a cabo la plena realización de las nuevas formas que Guittone introdujo en su lírica con fatalista conciencia de su aislamiento ideológico. A pesar de que esta herencia fue en muchos casos negada, lo cierto es que la relación entre los poetas del “Dolce Stil Novo” y Guittone fue muy estrecha. Guinizelli se declaró hijo suyo, y Dante, que rechazó formalmente su poesía, compartió sin embargo muchos de sus motivos temáticos; sólo Cavalcanti se opuso a Guittone en el terreno filosófico (10).

No vamos a tratar aquí las características más relevantes de la poética de la última corriente lírica profana del siglo por tratarse de algo ya suficientemente conocido. Como recordatorio puede servirnos la oportuna definición de Auerbach:

“Prestissimo, già nella seconda metà del XIII secolo, si forma un gruppo di poeti che non è nè feudale nè aristocratico nè clericale, che usa la lingua popolare per dire cose che non sono affatto popolari, che contrappone, in modo più concreto

(9) *Ibid.*, p. 19.

(10) Cfr. *Poeti del Duecento*, T. II, a. c. de G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 447-449.

di Jean de Meun, per esempio la nobiltà del cuore a quella della nascita, che, sebbene continuamente impegnato nella vita pratica e politica, dà l'impressione di una lega segreta di iniziati che fonde nelle sue poesie l'elemento mistico-erotico, il filosofico e il politico in un'unità difficile da spiegare, e che cerca, con maggiore chiarezza e consapevolezza di chiunque altro, uno stile elevato nella lingua popolare." (11)

Sí nos conviene resaltar, en cambio, el hecho de que la diferencia entre Guittone y los poetas que le siguieron reside (además de en evidentes motivos de evolución cultural y literaria) en razones de tipo social. Con los últimos poetas, la burguesía ciudadana florentina (premisa de la espiritualidad del "Dolce Stil Novo") estaba definitivamente asentada. La aristocracia cultural había definitivamente sustituido a la aristocracia feudal. Guittone, en cambio, no dispuso de un público atento a la realización de las nuevas formas y su empirismo poco refinado tuvo un cierto aire de crónica indiscriminada. La poesía de los poetas "stilnovisti", como experimento colectivo, reclamaba, por el contrario, la existencia (con su repertorio de sentimientos y experiencias intelectuales, sus fórmulas fijas de ideas y conceptos) de minorías culturales (socialmente hegemónicas) de origen laico. En palabras de Auerbach:

"Fin dal principio, essi si rivolgono a una *élite*, alla *élite* del 'cor gentile', e fin dal principio cercano, facendo appello ai pochi e respingendo i molti, di creare questa *élite* e di darle coscienza di se stessa." (12)

En definitiva, el "Dolce Stil Novo", era la expresión de la cultura de una clase afirmada (de una aristocracia de nuevo cuño), y de su sublimación de la realidad precisamente en los años más agitados de los "comuni" italianos, hechos en los que, en mayor o menor grado y no casualmente, tomaron parte la mayoría de sus poetas.

Frente a los modelos líricos hasta aquí descritos, se encuentra la poesía de inspiración religiosa con su particular sistema de versificación: "laudi", en vez de canciones y sonetos, con y sin puesta en escena. Su base social estaba ligada a la aparición de las compañías de "*Disciplinanti*" y "*Flagellanti*", hacia mediados de siglo. Se trataba de un fenómeno aislado de tipo popular que tomó de las otras corrientes el lenguaje de la poesía amorosa, renunciando sin embargo a los instrumentos estilísticos de la poesía latina y provenzal, y sin aspirar a un lenguaje poético coherente. Sus composiciones celebraban siempre temas religiosos: la Trinidad, la pasión de Cristo, la figura de María y las de los Santos... en forma de alabanzas que nacían de la condena del mundo. Los movimientos de tipo herético constituyeron el efecto más evidente de la crisis de la religiosidad medieval (13), cuando la Iglesia, de su ideal de renuncia del mundo, pasó a actuar el de su conquista, en oposición al Imperio y a los grandes poderes laicos de tipo feudal y (en el caso de Italia) mercantiles y ciudadanos. Estos últimos, luego de un período de más o menos velada connivencia, sucesivamente (y tras la aceptación por parte de la Iglesia, de la nueva realidad

(11) Erich Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel medioevo*, Milano, Feltrinelli, p. 268.

(12) *Ibid.*, p. 269.

(13) Cfr., por ejemplo, L. Salvatorelli, *Movimenti religiosi ed eresia nel Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1955; R. Morghen, *Medioevo cristiano*, Milano, Mairretti, 1951.

económica que estos sectores representaban) les retiraron todo tipo de apoyo, quedando así los movimientos heréticos aislados en su visionario, incontrolado y sistemático rechazo de la corrupción clerical y del monetarismo burgués. En estos movimientos confluyeron los insatisfechos, los rebeldes y las víctimas del sistema de vida medieval. Casos como el de San Francisco que procedía del mundo mercantil, constituyen excepciones dentro de los rasgos generales de este fenómeno. Una excepción también (por lo que se refiere a los rasgos externos) es la que representa la figura de Jacopone, escritor culto e individualista, socialmente desvinculado de todo proyecto colectivo, inmerso en su particular y ejemplar aventura religiosa, enemigo declarado de la naturaleza y del hombre.

Para pasar ya al comentario de los textos y limitar el terreno de las posibles comparaciones, he seleccionado los poemas "Vorria trovar chi ama", de Jacopone, y "Ahi Deo, che dolorosa", de Guittone (14). El criterio que ha actuado como razón discriminante de esta elección es evidentemente de orden semántico y está ligado al contenido de las dos composiciones, sin atender al aspecto formal. Los modelos de composición ("lauda" y "canzone") son evidentemente opuestos y no se prestan a una comparación ni siquiera de tipo opositivo. Sí es interesante, en cambio, comprobar cómo en las dos composiciones el mismo motivo temático, el *Amor*, sufre determinados tratamientos que confirman las diferencias y las similitudes de sentido que se dan en las dos diversas sensibilidades líricas. Los versos de Jacopone reproducen algunas de las características que han sido identificadas en el conjunto de sus composiciones: coordinación asindética, carencia de cópulas, abundancia de construcciones nominales (lo que Contini denomina "efecto impresionista" de su modelo de composición (15)), todo lo cual produce una imagen dislocada y fragmentaria del ritmo compositivo. Es particularmente evidente la redundancia expresiva a través de imágenes que denotan, aquí como en otros poemas, una efusión sentimental incontrolada que sugiere, a veces, la impresión de un equilibrio artístico no alcanzado. Un mismo término "ama" (con una variante: "amato") aparece 6 veces en el curso de las tres primeras estrofas y, con un ritmo más pausado, marca el resto de la composición, clausurando también el último verso y reproduciendo de este modo la situación del primer verso del poema.

Toda la composición, relativamente breve, es una demostración de la falsedad del amor humano. El tono de la demostración, que procede a través de la negación de cada término propuesto, tiene un planteamiento escolástico que delata el origen culto, clásico de la cultura de Jacopone. La presencia del pensamiento silogístico está claramente demostrada en la quinta estrofa donde aparece consignado el término *Ergo*. No se da, en este texto, la aplicación mística del lenguaje amoroso-cortés. La falsedad del amor terrenal, del que el poeta declara huir al final de la composición para refugiarse en el "sólo verdadero" amor del Señor, está demostrada por medio de ejemplos no carnales: el egoísmo (amor a sí mismo), el interés, el engaño, la radical falta de caridad. La intención didáctica (sus composiciones no estaban pensadas para un círculo de "entendidos", sino para iluminar la conducta y el aprendizaje de los

(14) *Poeti del Duecento*, op. cit., T. II, pp. 67-68 y T. I, pp. 192-196.

(15) Cfr. *Poeti del Duecento*, T. II, p. 65..

compañeros de la Orden) se revela a través de los distintos y a veces pragmáticos, casi proverbiales ejemplos de la ruindad y el cálculo en las relaciones humanas. La realidad aquí es, más que nunca, un “paradigma negativo” (16), dialécticamente marcado. Se trata, en definitiva, de una de las composiciones de Jacopone que, sin tener el planteamiento oscuro y atormentado a veces de otros momentos de su obra, ofrecen una impresión final de descorazonada, irremediablemente condenatoria visión de la vida terrenal que se plasma en el rechazo final de la última estrofa: un descreído alegato en contra de la convivencia civil.

La composición de Guittone, poco inteligible a veces, ejemplo de uno de sus más complicados poemas, escrita para “iniciados”, gira en torno, en cambio, de consideraciones relativas al *amor profano*. A él se aplican toda clase de términos ligados al concepto de *dolor* y *martirio* (una de las constantes metafóricas procedentes de la poesía trovadórica (17)): v. 12: “dolorosa ragione”; v. 3-4: “partire meo cor”; v. 5: “forte e angosciosa”; v. 6: “gran pena”; v. 9: “angosciosamente”; v. 10: “penare”; v. 14-15: “el nome e l’efetto del mal”; v. 21: “venenoso dolore”; v. 22: “spiacere”; v. 24: “morte al corpo ed a l’alma”; v. 46: “che par mi strugga l’alma, il corpo e’l core”. Sus consecuencias en el caso del poeta son todas negativas; el amor le ha vuelto: v. 35: “folle”; v. 36: “smarruto e tracioiato malamente”; v. 38: “forsennato”; v. 39: “disonorato”; v. 40: “noioso e dispiacente”. El amor es aún objeto de dedicación cortés por parte del poeta que humildemente le ruega sus favores a cambio de su ofrecimiento de lealtad (resto de los usos metafóricos de las formas de ofrecimiento y vasallaje propias de los antiguos ordenamientos feudales). Ante la falta de resultados, el narrador pasa a un radical enfrentamiento posicional y señala su intención de transgredir la prometida lealtad y convertirse en enemigo declarado (versos 73-80). Los efectos más espectaculares proceden del uso de términos antitéticos *amor-morte* (v. 24, 28, 81), *gioia-noia*, con paronomasia (v. 85, 88). El realismo guittoniano, que Segre identifica en su prosa a través del rasgo formal de la abundancia de los objetos (sustantivos) frente a las acciones (verbos) (18), en esta composición poética adquiere rasgos contrarios. En vez de abandonarse a los lamentos, tras las recriminaciones, el narrador opta por un pragmático agradecer al Amor las derrotas que le ha infligido, las mismas que, ahora, facilitan su alejamiento de él (versos 94-96); todo este concepto expresado a través de medidas de peso material. Detrás del abandono del amor cortés por parte de Guittone se encuentra todo el peso del empirismo de la clase social y el mundo que él mismo representa. El sufrimiento amoroso, de hecho, no será programático y exclusivo hasta la formalista e intelectual dedicación de la siguiente generación de poetas.

(16) Cfr. *Ibid.*, pp. 63-64.

(17) Cfr. H. Friedrich, *Epoche della lirica*, op. cit., p. 11.

(18) Cfr. C. Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 98-102.



LO INDIVIDUAL EN TOMAS DE AQUINO

ENRIQUE RUSPOLI

Universidad Complutense de Madrid

De lo ideal a lo individual. Muchos historiadores suscribirían este lema como definitorio del tránsito a la Baja Edad Media operado a lo largo del Trecento, coincidiendo con el fortalecimiento de la burguesía naciente. El mayor protagonismo del individuo lleva consigo, tanto en el arte como en la literatura, a la flexibilización de los arquetipos en un intento de ajuste a lo concreto. Pudiérase decir, viéndolo en clave filosófica, que el espíritu platónico dominante, acentuado más aún con el agustinismo, hubiera llevado a fijar lo verdadero y lo bello en arquetipos universales, expresables tanto por ideas como por símbolos. La posesión de determinadas claves posibilitaría la lectura de la realidad sensible. El ejemplarismo de San Buenaventura supone la perfecta teorización del espíritu de San Francisco que ve en cada cosa, más que su individualidad, su significación universal en el orden divino.

Platón había sentado el principio de la inmaterialidad del conocimiento, puesto que la idea, objeto propio del entendimiento humano, al ser necesaria e inmutable, indicaba claramente su opuesta condición a las cosas materiales, singulares y cambiantes. De este modo inteligibilidad e inmaterialidad serán correlativas y la tesis de la inteligibilidad de la materia se mantendrá intangible durante siglos. Del mundo material y singular sólo cabrá opinión. La ciencia, y por tanto el conocimiento verdadero, versará sólo sobre las ideas.

¿A qué se debe la flexión operada en el Trecento? La irrupción del aristotelismo fue decisiva, pero no determinante. En efecto, para Aristóteles cabe un conocimiento verdadero del mundo sensible porque la inteligibilidad de lo real viene dada por la forma, correlato de la idea platónica y raíz de la especificación de los seres. La materia, en cambio, que permanece ininteligible, es la causa de la unidad individual (1), el principio de la multiplicación numérica (2). De esta manera, junto a la posibilidad de hacer

(1) "Es uno por el número aquello cuya materia es una." Aristóteles, *Metafísica*, V, 6, 1016 b 33; trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1982, p. 242.

(2) "Que no hay más que un Cielo, es manifiesto. Pues si hubiera más de uno, como sucede con los hombres, el principio relacionado con cada uno sería específicamente uno, pero numéri-

ciencia de lo sensible, gracias a la universalidad de las especies, se cierra el camino a lo individual en su individualidad misma, porque el principio que lo constituye como tal es la materia, ininteligible de suyo. Esta ambivalencia se transmite al medievo, con la peculiaridad de que el interés filosófico por los universales inclina más la balanza por el lado de la justificación del realismo de las especies que del individuo.

La cuestión que planteo es la siguiente: el tránsito de lo ideal a lo individual, expresado en el Trecento por el triunfo del nominalismo occamista con la afirmación de la exclusiva existencia de lo individual y la correlativa negación de lo universal, ¿es un cambio repentino o, como es de suponer, pueden encontrarse en el Duecento trazas, huellas o líneas de investigación conducentes a la revalorización de lo individual? Creo que aconteció lo segundo y que no fue obra de los aristotélicos integrales o averroístas latinos, demasiado deudores de la transmisión neoplatónica del aristotelismo árabe, sino de la especulación metafísica de Sto. Tomás de Aquino.

En efecto, los elementos citados de la solución aristotélica pasaron casi en su integridad al sistema filosófico de Sto. Tomás, que los depuró de interferencias neoplatónicas y los exployó. Sin embargo, la revalorización de lo individual no podía venir sólo gracias a este perfeccionamiento, sino principalmente a la gran novedad que constituye la metafísica tomista del *esse*, que, al insistir en la primacía del existir, provocaba a su vez la del existente, esto es, el individuo. Antes de proceder a un análisis pormenorizado quiero mostrar brevemente la aparente ambivalencia ante la que nos encontramos: de una parte, la estructura física del individuo parece llevar a su ininteligibilidad; de otra parte, la metafísica del *esse* pone en lo individual la última raíz de lo real. ¿Habrá que concluir que lo más real no es inteligible? Anticipando la respuesta diré que no.

La herencia platónica se dejará sentir a lo largo de siglos. La correspondencia entre idea e inteligibilidad, por una parte, y la ininteligibilidad de la materia, por otra, marcarán el camino seguro por donde discurrirá la teoría del conocimiento. Tanto la modificación aristotélica como la interpretación neoplatónica mantendrán que el objeto del entendimiento humano deba ser universal, ya sean las ideas, ya sean las esencias universales que yacen potencialmente en las formas de las cosas sensibles. También Tomás de Aquino afirmará que la inteligibilidad de la cosa viene por la esencia (3). Pero se trata de las esencias, o quididades, de las cosas sensibles. Es decir, de esencias que se dan en cosas individuales actualmente existentes y no de formas separadas al modo platónico. Por eso considerará que el objeto adecuado del entendimiento no es la esencia, sino el ente (4). La diferencia es importante. Entes son

camente muchos. Ahora bien, las cosas que son muchas en número tienen materia (pues el enunciado de muchos es uno y el mismo, por ejemplo el del hombre, pero Sócrates es uno)". *Ibid.*, XII, 8, 1074 a 31-35; p. 635.

(3) "Non enim res est intelligibilis, nisi per definitionem et essentiam suam". Tomás de Aquino, *De Ente et Essentia*, c. 1, n. 3. "Res per essentiam cognoscibilis est". *Ibid.*, n. 5. "Essentia est id quod per definitionem rei significatur". *Ibid.*

(4) "Primum enim quod in intellectui cadit, est ens". *De Potentia*, q. 9, a. 7 ad 15. "Illud autem quod primo intellectus concipit quasi notissimum, et in quo omnes conceptiones resolvit, est ens". *De Veritate*, q. 1, a. 1. "In utroque (las dos operaciones del intelecto) est aliquod primum, quod cadit in conceptione intellectus, scilicet hoc quod dico ens; nec aliquid hac operatione potest mente concipi, nisi intelligatur ens". *In Metaph.* IV, lec. VI, n. 605.

las cosas, los singulares, y no las ideas, ni las formas. Ente es, como afirma Sto. Tomás, *quod esse habens* (5), lo que tiene el *esse*, lo que tiene el ser.

La modificación efectuada al esencialismo platonizante es más honda de lo que a simple vista aparenta. De acuerdo con que la esencia sea lo inteligible, podría decirnos el Aquinate, pero el entendimiento la capta cuando está existencializada en un ente concreto, nos puntualizaría (6). Por esto, podríamos decir que el objeto del intelecto humano, el ente, es una esencia que existe en el mundo de lo concreto sensible.

Es el momento de referirnos al *esse*, por el que se ha producido esta transformación. No voy a exponer la teoría tomista del ser (*esse*), ampliamente estudiada ya en nuestros días, sino a explicitar lo que de ella nos conviene para nuestro tema. Por de pronto Tomás de Aquino saca las consecuencias finales a la teoría aristotélica del acto, elaborando una completa metafísica del acto. Lo que es decisivo para comprender el giro dado a la teoría aristotélica es la aparición de un nuevo acto, más puro y perfecto que la forma —podríamos decir—, que es el *esse*, el ser o existir. Como para Aristóteles, el acto es el principio de acabamiento o perfección del ente. Pero ya no es la forma el acto último que perfecciona al ente. Por la forma el ente posee una esencia, pertenece a una especie o clase cualquiera, pero no basta para advenir a la realidad actual. Para ello es necesario otro acto que sea el acto de los actos y, por ende, la última de las perfecciones. Si podemos hablar de un determinado ente que tiene una esencia y pertenece a una especie es porque ese ente existe. Es decir, el principio formal es el acto especificador y el *esse* es el acto “actualizador” del existir. Por esto Sto. Tomás afirma que el “ser es la actualidad de todos los actos”, esto es, el acto actualizador de todos los actos, “y por ello —añade— es la perfección de todas las perfecciones” (7). Lo que significa que todo lo que hay, todo lo real, tiene su último principio en el ser. El ser es la actualidad de todas las cosas e incluso de las formas (8), o, como dice en otro lugar, es también la actualidad de las naturalezas y esencias (9). Que el ser sea el acto de todos los actos significa que es el actualizador de todas las cosas, de todas las formas y todas las esencias. Ninguna cosa existe, ninguna forma existe, ni ninguna esencia existe si no es por el ser. Luego el ser es el fundamento de todo lo real o, mejor dicho todavía, el ser es lo real.

Añadamos un aspecto muy importante a todo lo anterior. Por el *esse* existen las cosas, y las cosas son siempre individuales. Lo existente es lo individual, lo singular. Luego al sostener que el ser es la actualidad de todas las esencias, formas y cosas estamos afirmando que lo es también de todos los individuos.

(5) *In Metaph.* XII, lect. 1, n. 2419.

(6) “Ens autem dicitur id quod finite participat esse et hoc est proportionatum intellectui nostro, cuius obiectum est *quod quid est* ut dicitur in III *De Anima*. Unde illud solum est capibile ab intellectu nostro quod habet quidditatem participantem esse”. *In librum De Causis*, prop. VI, n. 175.

(7) “Esse est actualitas omnium actuum, et propter hoc est perfectio omnium perfectionum”. *De Potentia*, q. 7, a. 2 ad 9.

(8) “Ipsium esse est perfectissimum omnium: comparatur enim ad omnia ut actus. Nihil enim habet actualitatem, nisi inquantum est: unde ipsum esse est actualitas omnium rerum, et etiam ipsarum formarum”. I, q. 4, a. 1 ad 3.

(9) “Esse est actualitas omnis formae vel naturae”. I, q. 3, a. 4.

Reflexionemos ahora cuál es la diferencia y la novedad con respecto a Aristóteles y qué consecuencias comporta. Primero: El último acto es el ser o existir y no la forma. Segundo: La sustancia individual se actualiza por el ser, aunque el principio de su individuación sea la materia. Tercero: Recordemos, además, que el objeto adecuado del entendimiento es el ente, lo que tiene el ser, lo que existe, el ente singular existente. El ser no es sólo principio primero de lo real sino fundamento absoluto del conocer o, según afirmo en otro lugar, “la condición de posibilidad absoluta de todo conocimiento” (10). Porque todo sujeto cognoscente es ente y sólo conoce el ente —el no-ente no conoce ni puede ser conocido—. Luego el sujeto y el objeto son existentes individuales.

Observemos que en la exposición del pensamiento tomista confluimos siempre en el individuo, tanto por la vía ontológica, como por la gnoseológica. Esta insistencia en lo individual es indicio favorable para la tesis que defiendo. No cabe duda de la importancia que Tomás de Aquino le otorga. Que sea la expresión filosófica de una preocupación compartida a otros niveles intelectuales y sociales o que sea el impulso generador de esas preocupaciones que germinarán el siglo siguiente es algo difícilmente dilucidable y que, por lo demás, excede la intención y el espacio de la presente comunicación. Me contento con subrayar, antes de continuar mi análisis, dicha primacía.

Es preciso, sin embargo, evitar juicios precipitados y, por ende, erróneos. Podríamos creer que la primacía ontológica de lo existente individual se correspondería en el plano gnoseológico, cuando no es así. El *esse* es el existir del ente individual y el fundamento de su inteligibilidad, pero de suyo es ininteligible (11). Y el principio de individuación, la materia, también es ininteligible. Pero hay una sutil diferencia con Aristóteles que intentaré mostrar con la mayor claridad posible. En el Estagirita el principio de individuación es la materia, de suyo ininteligible. Luego lo que se entiende del individuo es la forma, principio del ser y de inteligibilidad. Sólo es inteligible lo universalizable o esencial del individuo. La sutil diferencia con el Aquinate que quiero subrayar es la siguiente: para éste el individuo como tal es también ininteligible por su materialidad, pero el objeto propio del intelecto es, como veíamos, el ente, lo que tiene el ser, aquello que existe, es decir, lo individual. ¿Qué paradoja es ésta?, podríamos preguntarnos. ¿El individuo, esto es, el ente, es lo que entendemos pero su individualidad como tal se nos escapa? La diferencia con Aristóteles es, pues, que en lugar de la forma es el ente el objeto propio y adecuado del entendimiento, el ente en su totalidad y, por tanto, con su forma y su materia y en su condición de individuo. Lo inteligible del ente individual es su esencia concretada y no la esencia formalizada. Se conoce el ente, lo que es, aunque la existencia y la individualidad como tales se escapen a nuestra aprehensión directa.

Da la impresión de que Tomás de Aquino intenta desembarazarse en la medida

(10) Ruspoli, Enrique, *Lectura trascendental del problema del conocimiento en Tomás de Aquino*, Madrid, 1984, p. 36.

(11) “Causa prima est supra ens, inquantum est ipsum esse infinitum. Ens autem dicitur id quod finite participat esse et hoc est proportionatum intellectui nostro cuius obiectum est quod quid est ut dicitur in III *De Anima*. Unde illud solum est capibile ab intellectu nostro quod habet quidditatem participantem esse; sed Dei quidditas est ipsum esse, unde est supra intellectum”. Tomás de Aquino, *In librum De Causis*, prop. VI, n. 175.

de lo posible del fardo platónico de la ininteligibilidad del individuo material, manteniendo sin embargo en lo fundamental el esquema aristotélico. El conocimiento del ente se realiza, según Aristóteles, por los sentidos y el entendimiento, correspondiendo a aquéllos lo particular y a éste lo universal. El intelecto conoce, pues, sólo la forma, que es el principio de inteligibilidad. Para Sto. Tomás también los sentidos conocen lo individual y el intelecto lo universal. Pero como el *esse* es principio del ser y del conocer (12), el individuo no sólo es cognoscible, sino que debe serlo en mayor medida que en la precaria solución aristotélica. Asistimos, entonces, a un proceso de recuperación del conocimiento intelectual de la materia y del individuo, de manera que el intelecto no se limita a lo universal, sino que alcanza también a lo individual. Veámoslo.

1) La tesis de la ininteligibilidad de la materia queda limitada al ámbito de lo material concreto. Reducir la esencia sólo al principio formal supondría prescindir del principio material, que es para Sto. Tomás constitutivo de la especie, con lo que se estaría eliminando una parte del todo. No podemos, por ejemplo, definir al “hombre” atendiendo únicamente a la forma, el alma, y prescindiendo de la materia, el cuerpo. Luego en la definición de la esencia ha de incluirse tanto la forma como la materia. Es preciso, por tanto, distinguir la materia en su consideración universal y la materia individual. Es ésta, la *materia signata vel individualis*, la que no conoce el entendimiento, pero sí aquélla. Queda a salvo el conocimiento de la esencia, que consta de forma y materia, pero se prescinde de la materia individual, que es parte del individuo (13).

2) Pero hay que dar un paso más. Fiel al lema aristotélico Sto. Tomás piensa que todo nuestro conocimiento comienza con los sentidos. El singular es el punto de partida del conocimiento y podríamos añadir, sin ser infieles a su pensamiento, que el conocimiento termina o se perfecciona también en el singular. El concepto universal se obtiene desde, y en, el individuo. Ello supone que todo conocimiento intelectual tiene la traza de lo sensible. Tomás de Aquino ha observado certeramente que cualquier intelección va acompañada siempre de una imagen sensible, por tanto singular, y que la ilustración con ejemplos, singulares claro está, es hábito necesario para alcanzar la cabal comprensión de las ideas (14). La razón de ello es que no se pue-

(12) “El *esse* como acto o el acto como *esse* son la raíz y la esencia últimas de todo conocer”. Ruspoli, Enrique, *ibid.*, p. 40.

(13) “Ad secundum dicendum quod quidam putaverunt quod species rei naturalis sit forma solum, et quod materia non sit pars speciei. Sed secundum hoc in definitionibus rerum naturalium non poneretur materia. Et ideo aliter dicendum est, quod materia est duplex, scilicet communis, et signata vel individualis: communis quidem, ut caro et os; individualis autem, ut haec carnes et haec casa. Intellectus igitur abstrahit speciem rei naturalis a materia sensibili individuali, non autem a materia sensibili communi. Sicut speciem hominis abstrahit ab his carnibus et his ossibus, quae non sunt de ratione speciei, sed sunt partes individui, ut dicitur in VII *Metaphy.*; et ideo sine eis considerari potest. Sed species hominis non potest abstrahi per intellectum a carnibus et ossibus”. Tomás de Aquino, I, q. 85, a. 1 ad 2.

(14) “Secundo, quia hoc quilibet in seipso experiri potest, quod quando aliquis cognatur aliquid intelligere, format aliqua phantasmata sibi per modum exemplorum, in quibus quasi inspicat quod intelligere studet. Et inde est etiam quod quando alium volumus facere aliquid intelligere, proponimus ei exempla, ex quibus sibi phantasmata formare possit ad intelligendum”. I. q. 84, a. 7, c.

de conocer la naturaleza de cualquier objeto material si no se la conoce como existente en concreto. De lo cual concluye que para conocer su objeto propio —la esencia universal o especie— necesita el entendimiento recurrir a las imágenes de la fantasía (*convertere se ad phantasmata*), para que se refleje la naturaleza universal existiendo en lo singular (15). La importancia del individuo en el conocimiento intelectual es, pues, fundamental, porque sólo recurriendo o volviendo a las imágenes singulares sensibles puede conocerse lo universal. Para Tomás de Aquino el conocimiento conceptual no es algo separado de la realidad sensible, sino que hunde sus raíces en ella hasta el fondo.

3) Dada la fundamental importancia ontológica y gnoseológica del individuo, ¿cómo hay que entender la tesis de su ininteligibilidad? Simplemente en el sentido de que el intelecto no conoce el singular material de modo directo y primario, porque en el proceso abstractivo prescinde de la materia individual, que es el principio de individuación (16), y se queda por tanto con lo universal (17). Esto no quiere decir que el intelecto sea sólo de lo universal, sino que es su objeto propio y directo. El singular material lo conoce indirectamente y, podríamos decir, de modo reflejo (*quasi per quandam reflexionem*). Se refiere Sto. Tomás al mismo proceso que veíamos más arriba por el cual el intelecto recurre a las imágenes para conocer las ideas universales. Es en esa referencia a la imagen como conoce el singular (*convertendo se ad phantasmata*) (18).

Nada más natural. Si el intelecto conoce lo universal en la imagen que procede de la percepción de lo singular, ¿qué hay de extraño que este singular sea conocido intelectualmente? (19). La conversión a la imagen se nos aparece como la clave

(15) “De ratione autem huius naturae (visible) est, quod in aliquo individuo existat, quod nos est absque materia corporali: sicut de ratione naturae lapidis est quod sit in hoc lapide, et de ratione naturae equi quod sit in hoc equo, et sic de aliis. Unde natura lapidis, vel cuiuscunque materialis rei, cognosci non potest complete et vere, nisi secundum quod cognoscitur ut in particulari existens. Particulare autem apprehendimus per sensum et imaginationem. Et ideo necesse est ad hoc quod intellectus actu intelligat suum obiectum proprium, quod convertat se ad phantasmata, ut speculetur naturam universalem in particulari existentem”. *Ibid.*

(16) “Et ideo sciendum est, quod materia non quolibet modo accepta est individuationis principium sed solum materia signata. Et dico materiam signatam quae sub determinatis dimensionibus consideratur”. *De Ente et Essentia*, c. 2, n. 7. El principio de individuación no es la materia prima, sino la materia con una extensión determinada: “Et ideo dicitur quod materia sub certis dimensionibus est causa individuationis; non quod dimensiones causent individuum, cum accidens non causet suum subiectum”. *De natura materiae et dimensionibus interminatis*, c. 3, n. 378.

(17) “Respondeo dicendum quod singulare in rebus materialibus intellectus noster directe et primo cognoscere non potest. Cuius ratio est, quia principium singularitatis in rebus materialibus est materia individualis: intellectus autem noster, sicut supra dictum est, intelligit abstrahendo speciem intelligibilem ab huiusmodi materia. Quod autem a materia individuali abstrahitur est universale. Unde intellectus noster directe non est cognoscitivus nisi universalium”. I, q. 86, a. 1, c.

(18) “Indirecte autem, et quasi per quandam relexionem, potest cognoscere singulare: quia, sicut supra dictum est, etiam postquam species intelligibiles abstraxit, non potest secundum eas actu intelligere nisi convertendo se ad phantasmata, in quibus species intelligibiles intelligit, ut dicitur in III *De Anima*. Sic igitur ipsum universale per speciem intelligibilem directe intelligit; indirecte autem singularia, quorum sunt phantasmata”. *Ibid.*

(19) “Ainsi, comme le dit saint Thomas, la pensée peut connaître le particulier à sa ma-

del conocimiento intelectual, tanto del universal, como del singular. Hay una especie de ósmosis entre los sentidos y el intelecto que no se compadece bien con la separación moderna del conocimiento sensible y el intelectual. Para comprender bien su posición hay que darse cuenta que Sto. Tomás niega que sean los sentidos y el entendimiento los que conocen, sino que es el hombre el que conoce por medio de ellos (20). Como dice Gilson “en una doctrina donde el hombre concibe en cierta manera lo singular y percibe en cierto modo lo universal... el conocimiento intelectual es lo contrario del pensamiento abstracto y vacío que se ha reprochado al aristotelismo”, porque en ella “el concepto siempre es pensado en y por lo concreto” (21).

4) El hombre conoce el individuo directamente por los sentidos e indirecta y reflejamente por el intelecto. Parece que con esto ya se ha recuperado la noética del singular. Sin embargo, nos queda todavía el juicio, que es la operación perfecta del conocimiento en la que se consuma la razón de verdad, porque en ella la verdad se da como conocida (22). Pues bien, la verdad se funda en el ser de la cosa más que en su esencia, de la misma manera, aclara Tomás de Aquino, que el nombre de ente viene dado por el ser (23), pues, como veíamos, ente es *quod esse habens*. Es decir, la verdad se funda en el ser o existir porque es lo que hace a una cosa ser ente (24). Por tanto, el juicio es la operación del entendimiento por la que se alcanza el ser de la cosa en tanto que es (25), lo que significa que por el juicio se conoce verdaderamente el ente.

nière: *mens singularia cognoscit*, d'abord par un effort de réflexion qui lui permet de retrouver dans le concept l'image et la sensation dont elle l'a tiré, ensuite, et inversement, parce que le mouvement naturel de l'âme va vers les choses jusqu'à ce qu'elle parvienne à s'y unir". Gilson, Etienne, *Réalisme Thomiste et Critique de la Connaissance*, Paris, J. Vrin, 1986, p. 209.

(20) “Non enim, proprie loquendo, sensus aut intellectus cognoscunt, sed homo per utrumque”. Tomás de Aquino, *De Veritate*, q. 2, a. 6 ad 3.

(21) Véase el texto completo: “Dans une doctrine où l'homme conçoit en quelque sorte le singulier et perçoit en quelque sorte l'universel, parce qu'en leurs échanges instantanés et incessants la pensée et le sens collaborent à l'unité d'un même acte, la connaissance intellectuelle est juste le contraire de la pensée abstraite et vide dont on fait reproche à l'aristotelisme. Bien loin de s'y réduire à une pure forme logique, le concept y est toujours pensé dans et par le concret. En fait, ce que l'on critique sous la désignation d'abstraction scolastique est la caricature d'une abstraction réaliste”. Gilson, Etienne, *Ibid.*, p. 211. Más abajo continúa así: “Si l'on part d'une notion réaliste de l'abstraction, il est vain de se demander comment rejoindre à partir d'elle un objet qu'elle pré-suppose”. *Ibid.*, p. 212. Y más adelante: “L'abstraction réaliste est une appréhension de l'universel dans le singulier et du singulier par l'universel”. *Ibid.*

(22) “Veritas quidem igitur potest esse in sensu, vel in intellectu cognoscente quod quid est, ut in quadam re vera: non autem ut cognitum in cognoscente, quod importat nomen veri; perfectio enim intellectus est verum ut cognitum. Et ideo, proprie loquendo, veritas est in intellectu componente et dividente”. Tomás de Aquino, I, q. 16, a. 2, c.

(23) “Cum autem in re sit quidditas eius et suum esse, veritas fundatur in esse magis quam in quidditate, sicut et nomen entis ab esse imponitur”. *In Sent.* I, d. 19, q. 5, a. 1.

(24) “Ens sumitur ab actu essendi, sed nomen rei exprimit quidditatem sive essentiam eius”. *De Veritate*, q. 1, a. 1.

(25) “In ipsa operatione intellectus accipientis esse rei sicut est per quamdam simulationem ad ipsum, completur ratio adaequationis, in qua consistit ratio veritatis”. *In Sent.* I, d. 19, q. 5, a. 1.

Recordemos que, según veíamos más arriba, el ser es la actualidad de todos los actos, de todas las cosas y formas, la perfección de todas las perfecciones. Parece por ello evidente que el conocimiento más perfecto sea el que conozca el ser. De este modo enlazo con la tesis que sustento en esta comunicación: la metafísica del ser, con su insistencia en el ente individual, lleva a Sto. Tomás a enriquecer notablemente la noética del singular. Porque no se trata ya de que en la aprehensión intelectual lo universal se conozca volviéndose a las imágenes y que en éstas se conozca indirectamente lo singular, sino que en el juicio, operación perfecta y superior del hombre, se afirma el ser y con ello el existente que siempre es individual. En su acto más perfecto el entendimiento alcanza pues al individuo. El conocimiento es siempre de lo real, y lo real es el individuo. Este es el modo que el hombre posee para acercarse al ideal del conocimiento perfecto que sería aquél en el que se abarcara la totalidad de lo real en su plena individualidad mediante la intuición intelectual de lo singular. A falta de ésta el hombre conoce el individuo por la conjunción de los sentidos y el intelecto en la intelección y en el juicio.

Creo, por todo lo expuesto, que la filosofía de Tomás de Aquino es cabal expresión del espíritu de la Baja Edad Media por el que lo individual irá logrando su primacía sobre lo universal. En ella puede encontrarse la fundamentación para basar en el individuo un saber de la realidad sin recurrir a ideas o formas puras de raigambre platónica. Pero en el individuo en su totalidad, sin cercenar su condición esencial. Esto fue, sin embargo, lo que hizo Guillermo de Occam con su navaja al reducir lo real exclusivamente a lo individual, eliminando toda traza de lo universal. ¿Era necesaria esta cirugía? Mutilaba una parte de lo real —lo esencial del individuo—, y con ello al mismo individuo. La solución tomista encontraba, en cambio, en lo individual la fuente del conocimiento de las esencias universales y, por tanto, del conocimiento científico.

EL LENGUAJE DE LAS "LAUDE" MISTICAS DE JACOPONE DA TODI: LA LAUDA 89

ROSARIO SCRIMIEMI

Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

En la edición de Franco Mancini de las *Laude* de Jacopone da Todi (1) la "lauda" 89, junto a la 90, es presentada como muestra acabada de la experiencia mística del poeta (2). Efectivamente, su lectura así lo evidencia, estando el plano de la manifestación textual saturado de aquellas figuras del lenguaje que conocemos adscritas a tal experiencia: la metáfora del fuego y de la herida, el oxímoron y la hipérbole, la representación de la unión mística como desposorio del alma con la divinidad. La exuberancia del lenguaje de Jacopone deslumbra en el primer acercamiento a estas "laude" y estudiar tal cúmulo de procedimientos era el primer propósito de este trabajo (3). Leyendo detenidamente, sin embargo, la "lauda" 89 me di cuenta de que, antes o detrás de esa rica superficie, se hallaba ante mí la representación de un acontecimiento, materializado en lenguaje, que perseguía como primera finalidad la construcción frente a los otros de un espacio posible de manifestación y de acogida de un yo.

Todos conocemos el problema teórico del crítico a la hora de afrontar un texto medieval, en relación al estatuto del yo que en él se manifiesta. Zumthor abre con estas preguntas el primer capítulo de su *Semiología y poética medieval*, dedicado al pro-

(1) Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di Franco Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1974.

(2) En relación al tema del misticismo de Jacopone da Todi y al carácter minoritario de la recepción de sus "laude" místicas en oposición a la idea de que fueran creadas para ser cantadas por los "laudesi" populares, véase F. Novati, *L'amor mistico in S. Francesco e in Jacopone*, en *Freschi e minii de Dugento*, Milano, Cogliati, 1925. Así mismo, véanse los trabajos de L. Russo centrados en el estudio de la relación y síntesis que se produce en Jacopone entre vida interior y creación artístico-poética: *Jacopone da Todi, místico poeta* (1926) y *Jacopone da Todi, poeta* (1952), en *Ritratti e disegni storici. Studi sul due e trecento*, Firenze, Sansoni, 1960.

(3) En relación al estudio sobre el carácter y propiedades del lenguaje de Jacopone da Todi, véase el prólogo de Franca Ageno a *Jacopone da Todi, Laudi, trattato e detti*, Firenze, Le Monnier, 1953.

blema del autor: “El texto expresa algo del individuo-autor, o sólo contiene creencias? ¿Es libertad o concentrado de determinaciones?”. Y continúa con las siguientes aserciones: “El poeta está situado en su lenguaje más que su lenguaje en él... De aquí la ambigüedad de una relación que implica, en un punto siempre distinto e imprevisible, la historización de un *yo*... Queda el sujeto del enunciado, una instancia locutora integrada al texto e indisoluble de su funcionamiento” (4). En la “*lauda*” 89, no sólo nos hallamos ante el sujeto de un enunciado, sino también ante el de una enunciación (5), indisolublemente integrado al texto, que pretende, con su acto de habla, obtener para sí y frente a los otros una serie de resultados.

El objeto de este trabajo consistirá en demostrar cómo la “*lauda*” 89 es un intento de creación de un espacio de expresión, correspondiente a una vivencia propia, frente a un espacio de experiencia y de expresión constituidos por la mayoría; demostrar cómo la “*lauda*” es un movimiento de fuerza hacia la formación de un ámbito de escritura que finalmente estalla en las últimas estrofas, metáfora del lugar desde el que el *yo* habla (6).

2. Narrativización de la instancia productora del discurso. Modalidades

Todo comienza de un modo convencional: el *yo* irrumpe a hablar desde un *querer* que cae en el marco previsto de la comunicación espiritual. Su palabra se manifiesta como invocación a un *tu*, la divinidad, como *oratio*, pregunta y súplica. Pero la oración-diálogo, desde un estado de tormento y pérdida cognoscitiva, inmediata manifestación de una experiencia interior, no continúa. Antes de desbordarse en la espontaneidad del impulso, el sujeto necesita fundamentar frente a los otros la legitimidad del lugar en el que se halla y desde el que habla. El *tu*, destinatario de

(4) P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 70-71. La traducción del texto italiano al español ha sido realizada por mí.

(5) Véase Michel de Certeau, *La fable mystique, I, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, a propósito del acto de enunciación y de la institución del decir en el proceso y experiencia místicos, pp. 243 y ss.

(6) No es ésta la única “*Lauda*” relacionada con el problema de la necesidad de constitución de un espacio legitimado para la enunciación. Otra oposición que puede estar cerrando el camino a aquella (distinta a la que tratamos ahora, referida a la singularidad de una experiencia frente a la mayoría convencional) es la de *palabra* vs. *silencio*, silencio al que coherentemente habría de llegar el *yo* que ha optado por la renuncia total de sí, incluida la palabra. La dialéctica palabra-silencio, que problematiza el acto de la enunciación, en relación a la necesidad de despojo total en el camino hacia la unión mística, está presente en la “*lauda*” 56, vv. 65-75: *se tu frate, non parlassi, seria edificazione; / molta gente converteva ne la tua ammirazione.* (vv. 67-68). El alma ha de correr, sin embargo, el riesgo de la vanidad posible, inherente al acto de la enunciación, en función del amor fraterno, del apoyo y enseñanza que su hablar puede suponer para el otro. Así en la “*lauda*” 78, vv. 2-5: “*dimmi en que forma c’è tu gito, / perché lo viaio a me sia aprito, / cà eo sto en terra ottenebrato*”. Son muchos los contextos en que el *yo* locutor legitima su palabra en función de la enseñanza que va a significar para los otros. Así, en el prólogo de la “*lauda*” 27, en la 63, vv. 61-69, en la 65, vv. 1-4. En la “*lauda*” 25, vv. 40-50, el espacio de la enunciación se construye a partir del tema de la abundancia del deseo, de la alegría que hace irrumpir el canto de alabanza a la divinidad.

la palabra, se desvanece inmediatamente (seguirá presente en los enunciados siguientes como tercera persona) aunque virtualmente su presencia gravite sobre el desarrollo de lo que va a continuar. Lo que sigue es un "relato", la narrativización, por parte del locutor, de la instancia productora del discurso, un ámbito de inseguridad y de dolor, respecto al que la "lauda" se constituye en instrumento de mediación para la comprensión y aceptación ajenas.

Se verifica en este "micro-relato" la reproducción del esquema actancial típico de todo proceso místico, centrado fundamentalmente en el juego de modalidades que se predicán al sujeto, en el trastrueque total del esquema actancial de partida y en una serie de oposiciones semánticas relacionadas con el *yo* (7).

Desde el punto de vista de las modalidades, el *yo* que se instaura en el relato, retrotrayéndose a un pasado, es sujeto de un *querer* puro, desprovisto de un *saber* y de un *poder* propios. La decisión que moviliza su voluntad se ha apoyado en un *saber* ajeno, institucionalizado por la doctrina y ciencia de los Padres de la Iglesia y de los teólogos. En concreto, parece que el *querer* inicial se identifica con la doctrina que asimila el amor divino a beatitud y felicidad:

Nanti ch'e'llo provasse, demandava
amare Cristo, credendo dulzura;
en pace de dolcezza star pensava, (2, 1-3)

El *hacer* desplegado para la consecución del objeto de deseo (la opción radical por el despojo y pérdida de todas las cosas) procede también de un *saber* compartido, aunque problematizado, por ser, en la versión extrema adoptada, la opción de una minoría, mirada con recelo por el grueso de la autoridad constituida. Hasta este momento, por tanto, nos hallamos ante un sujeto cuya competencia, la del *saber*, *hacer* y hasta *querer*, ha sido constituida por un destinador ajeno a él, la autoridad oficial depositaria del conocimiento para alcanzar el objeto deseado.

El resultado obtenido, sin embargo, se manifiesta como decepción y fracaso respecto al planteamiento inicial, aunque simultáneamente como experiencia personal, así como también es ruptura respecto al juego modal y actancial de origen. Este ha quedado totalmente subvertido: el *yo* en su trayectoria ha perdido el *querer*, *saber* y *poder* iniciales. El objeto de deseo se ha convertido en destinador, en sujeto agente —el es quien hace la historia del *yo*— y hasta en ciertos momentos presenta rasgos pertenecientes al actante oponente. En el espacio alcanzado, al sujeto de origen sólo le queda un *querer*, del que no es libre para desprenderse, que ya no procede de una creencia preestablecida, sino de una experiencia personal que ha generado un *saber* propio; un *querer* vertido en el discurso con tal cúmulo de contradicciones que tampoco se puede decir de él con certeza si pertenece al *yo* o a la divinidad.

Una vez finalizado el relato, su destinatario, que ha permanecido implícito en el discurso (podría haberse supuesto que ha sido el *tu* al que el sujeto ha invocado al comenzar a hablar), aparece explícitamente mencionado en la estrofa quinta, mani-

(7) Respecto al juego modal y esquema actancial subyacente al discurso, véanse los trabajos de A.J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976; Id., *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, 1973; J.C. Coquet, *Les modalités du discours*, en "Langages" 43 (Sept. 1976), pp. 64 a 70.

festándose de este modo la función que ha cumplido el narrar para el sujeto de la enunciación:

credíneme la gente revocare
(amici che me fòro) d'esta via (5, 1-2)

Este ha querido poner en evidencia, frente a los otros, que la experiencia sufrida le ha introducido en un espacio particular, ha constituido un *querer* fundado en un *saber* personal, ha creado una diferencia, por tanto, respecto a los textos y normas que componen el *saber* de la mayoría, ha generado una soledad, en definitiva, que desea, sin embargo, ser comprendida.

3. Oposiciones semánticas

Para buscar esa aceptación-comprensión el sujeto va a verter en el discurso una serie de oposiciones semánticas a él referidas, así como también esgrimirá una primera argumentación de defensa.

La primera oposición, *pasado* vs. *presente*, ha sido expuesta en el mismo relato: el sujeto ha narrado cómo en el pasado partió de una situación compartida, pero cómo la dinámica de su vivencia le ha llevado a un espacio que merece la sospecha, la sanción negativa de los otros. La sanción es la locura (8). Con ello se instaura una segunda oposición en el discurso: *locura* vs. *cordura*. El *yo* locutor pide comprensión y piedad ya que de su *parecer loco* el no es responsable: ha perdido toda competencia de voluntad y de conocimiento. Alguien se ha apoderado de su *querer* y le lleva a un lugar del que ni el mismo tiene idea. Pide, en consecuencia, la suspensión del juicio ajeno:

Null'om, donqua, oramai plu me reprenda,
se tale Amore me fa pazzo gire. (8, 1-2)

La interpelación a los otros, un tanto parentoria quizá, y que al final de la estrofa, en cambio, opta por el registro atenuado de la invocación de piedad de un alma solitaria:

S'eo potesse envenire alma, che m'entendesse
e de me cordoglio avesse (8, 7-8)

va dirigida a la apertura de un espacio social en el que pueda darse acogida a la experiencia privada de un sujeto. Tal invocación se refuerza enseguida con el peso de una argumentación doctrinal, perteneciente también a la tradición místico-eclesiástica, en la que se inscribe tanto la especulación de San Buenaventura (9), como el ejemplo

(8) Es necesario recordar aquí algunos datos de la biografía de Jacopone da Todi. El poeta ingresó en la Orden de los Menores alrededor de 1270, después de haber llevado durante diez años, tras el ideal de pureza evangélica, una vida de duras penitencias y humillaciones, pero sin someterse a disciplina alguna. Cuando solicitó el ingreso en el convento cuenta la biografía que se produjo una división entre los frailes que consideraban su vida pasada como loca y peligrosa y aquéllos otros que, en cambio, la consideraban ejemplar. Ver a este propósito: N. Sapegno, *Appunti intorno alla vita di frate Jacopone. Il papa e il fraticello*, así como *La "santa pazzia" di frate Jacopone e le dottrine dei mistici medievali*, en *Pagine disperse*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 243 y ss.

(9) El contenido místico-espiritual de la "lauda" de Jacopone se adscribe a la tradición del

de la vida de San Francisco. En concreto, el sujeto hace mención al argumento de la presencia de Dios en los vestigios del mundo sensible. La cotemplación del mundo natural impulsa con fuerza al hombre hacia el amor divino, y de este modo se introduce en el discurso una nueva oposición semántica: *contemplación* vs. *conocimiento*. A través del conocimiento reflexivo el sujeto no ha adquirido la competencia para un *hacer* referido al progreso en la búsqueda de Dios. A través de la contemplación de la belleza divina que se expande en su creación, y sobre todo de la contemplación de la belleza de Cristo, aquél ha sido arrancado, en cambio, fuera de sí y ha sido arrastrado al espacio del éxtasis, de la fusión y transformación en el objeto amado:

Veio tanto arversare bontat'e cortesia,
de quella luce pia, che sse spande de fore! (9, 7-8)
Vedendo tal bellezza si so' tratto (9, 1)
e, quanto plu resguard'a le bellezze
de Cristo, for de sé plu fa iettare
en Cristo tutta possa con recchezze; (12, 3-4)

Ver frente a *saber*, *contemplación* frente a *reflexión*, *pasividad* frente a *actividad*, son los medios en que el sujeto fundamenta su competencia.

4. Argumentos en favor de la desmesura: la irresponsabilidad del sujeto y el fundamento del tiempo original

En la estrofa quince reaparece el *tu* de la divinidad con el que comenzó la invocación del primer verso de la primera estrofa. La función del decir, por tanto, en la "lauda" se va canalizando hacia dos destinatarios con los que el *yo* desea entablar comunicación: Dios y la comunidad, Cristo y los otros. Hasta ahora hemos puesto en evidencia el problema de la comunicación con los otros y los intentos de construcción de un espacio exterior que acoja el lugar en el que ha desembocado una experiencia personal. La "lauda", sin embargo, también es *oratio*, súplica, un hacer concretado en un decir, que persigue, siendo ella misma el instrumento de competencia y mediación, la comunicación con la divinidad. El diálogo con Cristo, sin embargo, si por un lado puede estar cumpliendo esa función mediadora, adquiere también y en primer término el carácter de una representación dramática frente a los otros. A través de él, el sujeto de la enunciación va a consolidar los argumentos hasta aquí empleados para la constitución y legitimidad de un espacio propio.

La oposición semántica que se instaura ahora en el discurso pertenece al mismo orden temático que la anteriormente planteada de *locura* vs. *cordura*, materializada en el tema del *amor desmesurado* en oposición a *la caridad ordenada según la ley*

pensamiento agustiniano y de Dionisio Areopagita, que San Buenaventura recoge en sus escritos, especialmente en su *Itinerarium mentis in Deum*. En el capítulo séptimo y último de este tratado hallamos prácticamente todas las oposiciones semántico-figurativas presentes en la "lauda" de Jacopone, así como la identificación con el fuego-horno del estado de tormento interior en que se encuentra el místico. Véase *Itinerarium mentis in Deum*, en *Obras de San Buenaventura*, I, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1945, pp. 631 y 633.

(10). El recurso retórico empleado por el sujeto de la enunciación es el de atribuir a la suma autoridad, Cristo, los argumentos del adversario: la doctrina convencional de la Iglesia en torno al orden, la medida y la sujeción de todas las creaturas a una ley de medida. El *yo* ahora, para sostener su argumentación, frente a la divinidad, como sujeto del enunciado, y para defenderla, frente a los otros, como sujeto de la enunciación, se constituye sólidamente en sujeto de un *saber*:

questo ben saccio che, s'eo so' empascito,
tu, summa Sapientia, sì 'l m'ai fatto; (23, 1-2)

El *saber* es fruto de una experiencia propia y su objeto versa sobre el *hacer* que ha llevado al *yo* a ese espacio "diferente", ámbito de locura, de desorden y de desmesura según el *saber* constituido. El sujeto, se presenta a sí mismo libre de responsabilidad. Privado de toda competencia (a excepción de ese rotundo *ben saccio*, nacido de la vivencia personal), se atreve a imputar, frente a los otros, la responsabilidad de sus actos al mismo Dios, destinador y dueño de su competencia:

"Cristo, lo core tu sì m'ai furato
e dice c'ad amar orden la mente," (21, 1-2)
a tte se pò imputare, non a mme, quel ch'eo faccio;
però s'eo non te placcio, tu te non placi, Amore. (22, 7-8)
unde, se cci à fallanza, Amor, tua è, non mia,
però che questa via tu lla facisti, Amore. (24, 7-8)

No ha terminado el *yo* locutor, sin embargo, de argumentar en favor de la legitimidad del espacio al que le ha llevado su experiencia y desde el que emite la palabra. Cita a continuación un evento histórico perteneciente al tiempo original, fundamento de la Iglesia: el modo de ser y de hacer de Cristo en el mundo como base constituyente de la legitimidad de su ser y de su decir. La relación que establece entre ese evento histórico fundador y su propia vivencia es la de la repetición: el *yo* no está haciendo otra cosa que repetir la experiencia de desmesura que fue el ser y el hacer de Cristo en la tierra. La cita del pasado referencial consiste en la vida y pasión de Cristo; su repetición, la vida y la experiencia del *yo* en la actualidad. La finalidad de tal cita en el pasado referencial: la defensa de la desmesura en el amor, alegada por las mismas palabras de Cristo; la finalidad de tal cita en el presente: la legitimación del amor desmesurado que permita la construcción de un espacio de recepción a un modo de ser y de decir; que dé derecho a un lugar para la desmesura y el exceso, que en la parte final de la "lauda" se materializará en un canto desmesurado.

El juego de modalidades en que el sujeto apoya su argumentación, referido al *ser* y al *hacer* de Cristo en la tierra, se estructura en la oposición *saber* (sumo saber) y *poder* (sumo poder) frente a *querer* (sumo amor). Los dos primeros miembros de la oposición se eclipsan en favor del segundo en el ejemplo de Cristo en los orígenes, tiempo referencial ineludible para su Iglesia. Todos los argumentos posteriores a fa-

(10) El tema del exceso y de la desmesura se halla también expresamente mencionado por San Buenaventura, identificándose a sí mismo en la tradición de Dionisio: "...porque saliendo por el exceso de la pura mente de tí y de todas las cosas, dejando todas y libre de todas, serás llevado altísimamente al rayo clarísimo de las divinas tinieblas.", *op. cit.*, p. 633.

vor del orden y medida no tienen valor frente a la potencia de aquel tiempo y espacio en el que el sujeto de la enunciación se inaugura para legitimar su *querer*, referido tanto a una opción de vida como de habla.

5. El “querer” del sujeto y el plano de la enunciación

Si lo que ha pretendido el *yo* es crear un espacio para una enunciación en que pueda manifestarse un *querer* que ha optado por la desmesura (con lo que esto comporta de subversivo para el *status* constituido), primero ha tenido que instituir un espacio de *poder*, de escucha y de aceptación por parte de los otros. Nunca podrá decirse que la voluntad de hablar se ha impuesto en la “*lauda*” desde el puro deseo. Esto sería impensable en el ámbito histórico en que nos movemos. Retóricamente, el sujeto ha tenido que transformar antes la actitud de quienes le escuchan, transformarla hasta el punto de que éstos hayan de considerar la escucha como un *deber*. El espacio que se desea crear se ha defendido con tal argumentación (el ejemplo de Cristo) que implícitamente su acogida se ha transformado en obligación para los otros. El *querer* que, en última instancia, movilizaría la enunciación de la “*lauda*”, en relación a los otros, podría suponerse que ha consistido en despertar en aquéllos el mismo deseo que anima al *yo*. Sería el intento de anulación de toda oposición y diferencia, la voluntad de que el otro se adhiera a la vivencia de quien habla y termine, incluso, hasta compartiendo con él el mismo espacio de experiencia interior.

6. El “querer” del sujeto y el plano del enunciado

En cuanto al plano del enunciado, el movimiento del *querer* inicial, como hemos dicho, está desligado de un *saber* y de un *poder* propios. La decisión se apoya en un *saber* instituido, en una creencia compartida. El resultado obtenido, si no coincide con la meta prevista, constituye, sin embargo, una experiencia personal. Perdida toda competencia (incluso la de la palabra, dice el sujeto, en perfecto oxímoron con el acontecimiento de habla en que está consistiendo la “*lauda*” misma), al *yo* únicamente le queda un *querer* puro, violento, del que es imposible volverse atrás y del que se desdibuja la identidad del verdadero sujeto que lo detenta. A partir de aquí, sólo le resta, respecto a la divinidad, un *hacer* posible (11). No el de la palabra (que ha empleado para convencer a los otros a que abran un espacio de escucha y de aceptación), sino el *hacer* de quien sólo es sujeto trágico de deseo: el grito, el sollozo, el lamento.

Se verifica, en consecuencia, la confluencia de plano de la enunciación y del enunciado porque la única competencia performativa que queda al *yo*, es la de la enunciación del espacio en que se encuentra y la de la transformación de esa enunciación en instrumento de mediación ante la divinidad. La “*lauda*”, por tanto, como acto performativo, se convierte ella misma en la materialización del *hacer* para la con-

(11) Se manifiesta aquí nuevamente la subversión del esquema actancial de origen porque el *yo* se convierte, o intenta convertirse, en manipulador —en destinatario, por tanto— de quien hasta ahora ha detentado todas las funciones y competencia.

secución del objeto de deseo. Se verifica así la coincidencia de los dos *quereres* que han movilizado los dos planos del discurso: el de la enunciación (querer decir) y el del enunciado (querer, amar, diciendo).

7. Conclusiones

En el siglo XIII el *yo* todavía no se ha desligado de las instituciones que autorizan la escritura y la creación literaria. Se puede decir, sin embargo, que el discurso místico, junto con el poético, es aquél que colabora con mayor intensidad y eficacia en la elaboración de un espacio de autonomía para el *yo*. Paulatinamente el místico y el poeta consiguen que el acto de la enunciación se convierta en el referente de sus enunciados; consiguen, poco a poco, la construcción de un espacio para un “yo hablo” desde una experiencia propia, personal y no compartida. Ahora bien, el místico ha de conjugar esta pretensión de autonomía, de “diferencia”, con la de la aprobación de la autoridad. Jacopone no puede iniciar su “*lauda*” desde el espacio del puro deseo, espacio que, además de fruto de una experiencia personal, le acerca peligrosamente a una minoría de la Iglesia amenazada constantemente por la condena de herejía. Antes de introducir su *yo quiero-yo hablo* ha de construir una instancia de mediación: la narrativización de su experiencia, la argumentación de su defensa fundamentada en el tiempo referencial de los orígenes. Con ello, creará ese espacio de aprobación y de acogida, y forzará a que el otro no sólo permita sino deba y hasta quiera la escucha. Después de esta mediación, el *yo* tendrá espacio para la “diferencia”, para la peculiaridad de su experiencia de vida y de habla.

Incansablemente Jacopone en su “*lauda*”, antes de la parte final, peculiar y diferente, en cuanto son los sollozos, los balbuceos y gemidos de una voz en el éxtasis amoroso lo que en ella se materializa, enuncia el lugar desde donde ese grito va a nacer; incansablemente, entrelazados con la narración y con los argumentos, aparecen rápidos destellos de ese lugar desconocido al que el *yo* ha sido arrastrado y del que surgirá la explosión última del canto.

EL DEBATE DEL AGUA Y EL VINO EN LAS LITERATURAS ESPAÑOLA, ITALIANA Y FRANCESA (aproximación al estudio comparativo del tema en los inicios de estas literaturas)

JOSE ANTONIO TRIGUEROS CANO

Universidad de Murcia

La finalidad del presente trabajo es ver cómo un mismo tema, breve y sencillo en su idea primigenia, variopinto en su caminar a través de la poesía goliárdica, cristaliza en estas composiciones que presentan sus matizaciones con características típicas y distintivas.

Estamos en esa etapa de la Edad Media en que domina el espíritu de controversia, “ars disserendi, ars apponendi et respondendi”. En acertada frase de María Corti “alle origini delle letterature romanze questo vigoroso spirito conflittuale trova un suggestivo coagulo in un vivacissimo genere letterario, in versi latini e volgari, quello della *disputatio* o *débat* o contrasto” (1).

Los protagonistas son el agua y el vino, realidades comunes y ordinarias en la vida y a su vez con un marcado simbolismo efectivo y religioso para la mentalidad del hombre medieval.

I. “Los denuestos del agua y el vino”

Así reza el título que se ha venido dando a la composición en lengua castellana. Se nos ha transmitido dentro y unida a otra composición que se llama “Razón de amor” y así el título completo es *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* (2). Esta denominación, podemos decir que abre camino especialmente a la va-

(1) María Corti, “Il genere “disputatio” e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva”, en *Strumenti critici*, VII (octubre, 1973), p. 157: “le cose del mondo si configurano descrittibili con un discorso binario, dalla struttura antinomica, che diviene la forma oppositiva del contenuto nell’ambito di una cultura retorica, filosofica, giuridica. Alle origini delle letterature romanze questo vigoroso spirito conflittuale trova un suggestivo coagulo in un vivacissimo genere letterario, in versi latini e volgari, quello della *disputatio* o *débat* o contrasto”.

(2) Título con que aparece el estudio de Don Ramón Menéndez Pidal en *Revue Hispanique*, XVI, n^o 44 (1905), pp. 602-618. La palabra denuestos deriva del verbo “denostar”, que aparece en el verso 162, al empezar la discusión entre el agua y el vino.

loración simbólica y además ha motivado una serie de estudios, discutiéndose incluso si se trataba de una sola composición o más bien eran dos distintas, ocasional y casualmente unidas. Como es de todos conocido, fueron partidarios de la simple yuxtaposición Morel-Fatio, Carolina Michaëlis de Vasconcellos y Petraglione (3); partidarios de la unidad del poema, Ramón Menéndez Pidal, con su estudio contundente, basándose en algunas observaciones de Monaci, Leo Spitzer, con su análisis estilístico, sutil y definitivo, y Valbuena Prat (4). Otros autores posteriores, que han centrado su atención sobre el poema, han intentado aportar matizaciones sobre el aspecto general del problema o sobre puntos concretos, con más o menos acierto (5).

No es el objetivo de nuestro trabajo entretenernos para dirimir esta cuestión. A nosotros nos interesa fijarnos en esa parte de la composición donde empiezan los *Denuestos del agua y el vino*, porque es lo que podemos comparar posteriormente con el texto italiano. Teóricamente podemos prescindir de la cuestión precedente de si es una sola composición o si son dos yuxtapuestas. Sin la primera parte, los "Denuestos" estarían sin introducción y sin explicar por qué el agua está mezclada con el vino. Esto favorece la validez de la hipótesis de la unidad de todo el poema, con la razón de amor (parte idílica) como preparación para la segunda (parte dramática) o habría que hacer unas modificaciones y trastrueques de versos en el texto castellano al estilo de lo que quiso hacer Petraglione, cosa que puede resultar muy sugestiva, pero con poco fundamento en la tradición concreta de los textos (6).

Métricamente los "Denuestos" (todo el poema completo) son una serie de *pareados* continuados, metro muy usado en la primitiva poesía castellana, y con las singularidades de la poesía de esa época (versos hipermetros o hipometros, rimas imperfectas, ...).

(3) Véase A. Morel-Fatio, "Textes castillans inédits", en *Romania*, XVI (1887), pp. 364-379; Pone las composiciones una a continuación de otra, pero como totalmente distintas y con numeración diversa de sus versos; Carolina Michaëlis de Vasconcellos "Observações sobre alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular", I, en *Revista Lusitana*, VII. La opinión de Petraglione está tomada del estudio de Ramón Menéndez Pidal en el artículo citado.

(4) Véase R. Menéndez Pidal, *art. cit.*, donde defiende la unidad total y por ello los "Denuestos" son un episodio dentro de la historia idílica de la "Razón de amor": son partes indisolublemente fundidas en su concepción; nos da en su trabajo la edición crítica más completa y también la paleográfica; E. Monaci, *Testi bassolatini e volgari della Spagna*, Roma, 1891, Col. 99-100, que lo titula "Romance de Lope de Moros"; Leo Spitzer, "Razón de Amor", en *Romania*, LXXI, (1950), pp. 145-165; A. Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Gili, 1960, I, pp. 59-61.

(5) Véanse Ch. V. Aubrun, "La dispute de l'eau et du vin", en *Bulletin Hispanique*, VIII (1956), pp. 453-56; G.A. London, "The 'Razón de amor' and the 'Denuestos del agua y el vino'. New reading and interpretations", *Roman Philology*, XIX (1965), pp. 28-47; D.N. Cárdenas, "Nueva luz sobre 'Razón de amor y denuestos del amor y del vino'", en *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV (1968), pp. 227-41; A. Pacheco, "¿Razón de amor o 'Denuestos del agua y el vino?'", en *Bulletin of hispanic studies*, LXI (1974), pp. 1-15.

(6) En nuestro estudio seguimos el texto de Menéndez Pidal con la numeración correspondiente de sus versos en el conjunto de toda la composición. Véase *Revue Hispanique*, XVI, nº 44 (1905), pp. 607-618.

Contenido

Hablan, discutiendo, el agua y el vino, y manifiesta cada uno sus cualidades y a la vez descubre los defectos del otro.

El *vino* acusa el agua de que “cuando te legas a bino / fazes-lo feble e mesquino” (v. 169).

Y tiene que oír de su competidora: “¡bien sabemos que recabdo dades / en la cabeza do entrades!” (v. 176-177).

El *vino* insulta al agua con un par de palabras de las más expresivas de todo el texto: “suzia, desberçonçada” (v. 185) y la echa para que salga a buscarse otra posada (7); con otras dos parejas de adjetivos, la califica para expresar el cambio positivo que ha experimentado, juntándose a él.

“Antes amariella e astrosa / agora vermeia e fermosa” (v. 189-190).

El *agua* reprocha al vino las villanías que dice y le invita a decir verdades, poniendo de relieve su origen

“que fillo sodes de la çepa” (v. 197).

Y los favores que le debe ya

“que grant tiempo-a que vuestra madre sería arduda” (v. 200).

si no fuera por la lluvia beneficiosa que ella le envía, cuando la necesita.

El *vino* manifiesta sus cualidades:

“cómo es grant el mio poder, / ca veyes que no-e manos ni piedes / e io derribo a muchos valientes” (v. 209-211) (Su *poder* que a todos vence);

“la mesa sin mi nada non val” (v. 215) (Da importancia y *prestigio* a la mesa);

“E a mi siempre me tienen ornado / de entro en buenas cubas condensado” (v. 242-43) (*Lo honran*, guardándolo en buenas cubas);

Igualmente el *vino* recomienda los buenos efectos que produce en los que lo beben:

“yo fago al çiego veyer / y al coxo correr / y al mudo faubla / y al enfermo organar” (v. 246-49);

y finalmente su *utilización religiosa*:

“de mi fazen el cuerpo de Iesu Cristo” (v. 251). (8)

Al mismo tiempo, el *vino* ha ido reprochando al agua su utilización para limpiar calles, para lavar y fregar e incluso que mezclada con polvo se convierte en lodo (v. 234-241). Y que, por lo tanto, es vil y de poco valor.

El *agua* se ríe de las fanfarronerías del poder del vino, que ella interpreta muy negativamente:

(7) Spitzer ve aquí una resonancia de la composición latina “*Denudata veritate*”: “*Exi, vade foras*”. Véase Spitzer, *op. cit.*, p. 146, nota 2.

(8) Teológica y simbólicamente debería decir “*la sangre de Cristo*”.

“fartad bien un villano, / no lo prenda ninguno de la mano, / e si antes d’una pasada no cayere en el lodo, / dios sodes de todo en todo” (v. 220-223);

“en una blanca paret / cinco kandelas ponet, / e si el beudo non dixiere que son ciento, / de quanto digo de todo miento” (v. 226-29).

El *agua* también resalta su *valoración religiosa* en el sacramento del bautismo:

“que de agua fazen el batismo, / e dize Dios que los que de agua fueren bautizados / fillos de Dios serán clamados” (v. 255-57).

El final es completamente goliárdico:

“Mi razón aquí la fino, / e mandat nos dar vino” (v. 260-61).

El comienzo de los “Denuestos” supone la situación creada por la paloma, es decir, la mezcla del agua y del vino, ya que únicamente supuesta esa mezcla, tienen sentido y valor muchas de las expresiones empleadas por el autor anónimo, como bien lo señala Spitzer (9).

Así, toda la composición es una “Razón feyta d’amor”, conducida en su desarrollo temático y simbólico, y los diversos elementos lógico-poéticos van haciéndonos ver como un triple plano de apreciación: el plano físico-material, el afectivo y el espiritual. Las realidades materiales son y significan.

Esto no empece nada a la fuerza y valor de los elementos juglarescos que aparecen en la composición y de forma especial en su conclusión.

De los cien versos de que consta el texto de los “Denuestos”, los dedicados a cada uno de los protagonistas son exactamente cuarenta y ocho.

Léxicamente los vocablos más abundantes, como es conocido por los estudiosos de estas etapas iniciales en las literaturas románicas, son los verbos, que vienen a ser unos 113 (56 usados por el vino y 57 por el agua); los sustantivos son 82 (42 por el vino, 40 por el agua) y pocos adjetivos, sólo 29 (24 usados por el vino, aunque muchos referidos al agua, y sólo 5 por el agua); de los adjetivos cabe resaltar tres parejas muy significativas y siempre dirigidas por el vino al agua: “suzia, desvergonçada” (v. 185); “amariella e astrosa” (v. 189) y “vermeia e fermosa” (v. 190).

Estilísticamente son de notar las parejas de palabras, de las cuales, algunas ya las hemos indicado, e igualmente una *enumeración* notable: “yo fago al çiego veyer / y al coxo correr / y al mudo faublar / y al enfermo organar” (v. 246-49).

Características del texto castellano

Entre ellas, podemos señalar especialmente las siguientes:

(9) Leo Spitzer, *op. cit.*, pp. 146-47. Donde dice tajantemente: “Je presenterai dans ce qui suit d’autres preuves de l’unité foncière des deux scènes”. Los puntos neurálgicos de su argumentación son “la coupe du vin” y “le rason feita d’amor” (con la sed y la vida de los sentidos como puntos de arranque y de desarrollo del proceso físico afectivo, que encuentra en el análisis simbolista del autor una demostración definitiva de su tesis). El consejo de Spitzer para estudiar textos medievales resulta muy iluminador: “Le commentateur d’oeuvres médiévales doit, je crois, posséder au même degré le sens du mystère et le goût de l’architecture intellectuelle. La compréhension du symbole doit aller de pair avec la logique. Seuls une “logique symbolique” ou un “symbolisme logique”, ... peuvent rendre compte de certains poésies de cette époque (p. 164).

1. Pocas intervenciones de los interlocutores y, en general, relativamente largas: sólo cuatro para cada uno de ellos;
2. Empieza el vino y concluye el agua;
3. El vino quiere expulsar al agua, como en el texto latino de la composición “Denudata veritate” (“Denuestos”, v. 166-167 y 186; “Denudata veritate”, estrofa tercera);
4. Tal como se nos ha transmitido el texto, con alguna laguna hacia el final, no se observa un cambio preciso de actitud entre los interlocutores y pasa rápidamente a la conclusión juglaresca: “e mandat nos dar vino” (v. 261).

II. El “Contrasto dell’acqua e del vino”

Rajna nos presenta este “Contrasto dell’acqua e del vino” (10). Hace referencia a los dos códices Ambrosiano de Milán (95 sup.) y Colombino de Sevilla (5.3.25). Presenta su edición como la primera italiana del tema. El Códice Ambrosiano, que es el que sigue, es de mediados del siglo XIV.

El texto es obra de un autor anónimo lombardo y lingüísticamente refleja los rasgos de la región lombarda.

Pasquini lo llama “Serventese dell’acqua e del vino” (11), y lo estudia dentro de la poesía popular y juglaresca con sus características respectivas.

Consta de 112 versos, de los que 11 sirven de introducción y 8 de conclusión, quedando para la trama argumental del diálogo los restantes 93.

La estrofa métrica utilizada es el conocido “sermontesius caudatus” (Antonio da Tempo) en estrofas de cuatro versos, de los que tres son largos monorrimos (generalmente endecasílabos) y un verso menor (cuatrísílabo o pentasílabo). Este verso menor o “cauda” da la rima para los versos mayores de la estrofa siguiente.

Contenido

La introducción nos sitúa en la circunstancia de lugar y tiempo, repitiendo las ideas tópicas conocidas; es singularmente notable la invitación de corte juglaresco:

“Per cortexia debiateme ascholtare” (v. 3);

e igualmente la indicación del jardín

L’oltre, como eyo zeva per uno camino
Si me reguarda’in uno si bello e nobel zardino,
Infra le roxe vermegie, a l’ombra soto uno pino,
Là vite tenzonare l’aygua con lo vino. (v. 7-10)

(10) Pio Rajna, “Contrasto dell’acqua e del vino”, Firenze, Stabilimento tipografico Fiorentino (1897). Seguimos este texto con algunas correcciones introducidas por estudios posteriores de algunos estudiosos y también las que hace el texto de la edición Colombina.

(11) Emilio Pasquini, “La poesía popolare e giullaresca”, en *La letteratura italiana. Storia e testi*, Bari, Laterza, 1970, I, II, pp. 138-140.

El debate es iniciado por el agua, que empieza insultando al vino

“...Oy, tu, malvaxio fradolente” (v. 13)

y le echa en cara los malos efectos que produce en los que lo beben y que por ello debía ser desterrado de la convivencia social (v. 18-19).

El *vino*, igualmente, insulta al agua y expresa su poco prestigio

E lo vino comenza a saltare;
E dixè a l'aygua: Taxe, e no parlare,
Che ben te devisto vergonzare,

Mata villana!

Za sa'tu ben che la beve non e'sana
Ni per ti l'omo se vana; (v. 20-25)

El *agua* interviene, queriendo expulsar al vino de su lado (lo que supone que están juntos, sin haberlo expresado explícitamente en el texto antes):

“Vatene da qui, he no me sta darlao” (v. 29).

y lo tacha de traidor, por los efectos que produce, y de que vale poco, pues la misma agua le puede quitar la fuerza y el vigor (v. 31-35).

El *vino* echa en cara al agua que sólo sirve para estar en los cubos y juntarse con las cosas manchadas y sucias (v. 40-43).

Nuevamente el agua insulta al vino llamándolo

“Fiollo de una sgangassata / Gamba-torta! (v. 46-47)

Llama la atención lo realístico y lo bonito de esta expresión, ya que las cepas de las viñas son bajas por su estatura y para que broten con fuerza, deben ser bien podadas y dan la impresión de un tronco muy retorcido. Igualmente es notable el insulto (o por lo menos poner de relieve su bajo origen) fijándose en los defectos de la madre.

El *vino* vuelve a insultarla, diciéndole

“lengua malvaxia e molesta” (v. 53)

y recriminándole sus tempestades ruidosas y desagradables.

Después de otra reprimenda del agua, por los dispendios innecesarios que los aficionadas al vino hacen, *éste* le contesta poniendo de relieve su valor religioso en el culto cristiano.

Responde lo vino: Eyo sonto santo,
Che senza mi no fi messa in canto,
Se lo prevede no m'avesse a l'altare aparegiato;
Con lo corpo de lo meo segnore eyo sonto aconpagnato; (v. 64-67)

Más adelante el agua pone de relieve su blancura, su extensión y los efectos beneficiosos que ocasiona para los árboles y las plantas

Responde l'aygua: Eyo sonto biancha como pombio,
Inguelle e pesso e' meno e lo mondo eyo circondo.

.....
Alla fiata.

E quanto ben eyo fazo
Li drapi si bianchi com'o lacto!

E le altre bone cosse da mangiare;
Che per lo mondo le uge e figo eyo fazo maruare; (v. 78-84)

El *vino* insiste en los males que ocasiona el agua, especialmente con sus tempestades marítimas, universalizando los hechos desastrosos

E lo vino responde: Quando tu vé per mare,
Pocho vento si te fay fumare elle nave afondare.
Falza trayta, quanta bona zente fay tu afondare,
Comò marchanti e marinare;
E tuti quanti ne va per mare

Fay tu perire. (v. 88-93)

Después de otra recriminación del agua, el *vino* cambia su actitud y reconoce el valor de ella, le pide perdón (si con sus palabras la ha ofendido) y le expresa su deseo

Responde lo vino; Tu he' dona de vallore:
Per Deo, te prego, se t'ò fagio ofensione,
Con tego vollo fare fradelanza,
E fare la paxe e amistanza. (v. 97-100)

El *agua* contesta dando su plena complacencia para hacer las paces y quedar mezclada con el vino

E l'aygua dixe: Questo ben me plaxe,
De mesgiare con tego a fare la paxe;
Eyo sonto bona, e tu si e' bon e veraxe,
Et eyo bona e fina (v. 101-104)

Hay un verso que resuena con fuerza categórica y conclusiva:

“Fagia hé la paxe de l'aygua e de lo vino” (v. 105).

La conclusión final del “Contrasto” encierra la resonancia goliárdica y juglaresca

Oniomo n'avesse assé del vino!
Dané assé da spende, levare al matutino,
E del bon vino per le carere.
Va servente, aspina quello ch'è bon, e dà bere
A tute le done e donzelle e chavalieri,
E tuta l'altra zente

De questo mondo.

Léxicamente, en toda la composición aparecen 41 adjetivos calificativos, 129 sustantivos y 125 verbos; de ellos, el agua utiliza 23 adjetivos, 55 sustantivos y 59 verbos; el vino, 14 adjetivos, 49 sustantivos y 46 verbos.

Literariamente hemos de notar que la composición italiana se nos presenta como un todo completo, es decir, además del texto fundamental, una introducción y una conclusión.

Son notables algunas enumeraciones de palabras, como las que aparecen en los versos 41-42:

“e da lavà li payroli elle squelle, / lavizi, e garlini e padelle”;
y en los versos 99-100:

“con tego vollio fare fradelanza, / e fare la paxe e amistanza”;
y la que aparece finalmente en el verso 110:

“A tute le dōne e donzelle e chavaleri”.

Son igualmente notables los insultos que se dirigen los interlocutores:

“malvaxio fradolente” (v. 13)

“mata villana” (v. 23)

“lo traytore” (v. 31)

“fiollo de una sgangassata / gamba-torta” (v. 16-17)

“lengua malvaxia e molesta” (v. 53)

“follo giotone” (v. 56 y 87)

“falza trayta” (v. 90)

“folle e mato” (v. 94).

Y estos insultos llaman graciosamente la atención, cuando al final del poema hacen inesperadamente las paces los dos interlocutores.

Características del texto

En síntesis podemos resaltar los siguientes rasgos:

1. Las intervenciones de los interlocutores son relativamente bastantes: ocho para el agua y siete para el vino;
2. Empieza y concluye el agua, que por ello cuenta una intervención más;
3. Es el agua la que quiere expulsar al vino de su lado;
4. Hay un uso parecido de sustantivos y de verbos (sobre todo considerando el texto completo, incluidas la introducción y la conclusión);
5. En los últimos versos llama la atención el cambio de actitud por parte del vino, que, alabando al agua como “dona de vallore”, propone hacer la paz. Cosa que agrada también al agua;
6. Pacíficamente se llega a la conclusión juglaresca:

“Va servente, aspina quello ch'è bon, e dà bere” (v. 109)

III. Esquema-resumen comparativo para ver las coincidencias y las divergencias de los “denuestos” y el “contrasto”

1. Estructura similar

Supuesta la “Razón de amor” como parte integrante de los “Denuestos”, los elementos estructurales son los siguientes:

- Introducción
- Debate o “disputatio”
- Conclusión con petición goliárdica

Los “Denuestos” con estructura menos compensada y por ello quizá más primitiva y menos elaborada métricamente y con algunos detalles amplificados que pueden considerarse como más originales.

2. Desarrollo del contenido

“DENUESTOS”	“CONTRASTO”
A. En el mes d’abril, despues yantar estava <i>so un olivar</i> (11-12); que era senora del <i>uerto</i> (20) y es la salvia, y son as <i>rosas</i> (45)	L’oltrere, como eyo zeva per uno camino, si me riguarda in uno si bello e nobel <i>zardino</i>, infra le <i>rox</i>e vermegie, a l’ombra <i>soto uno</i> <i>pino</i>, (7-9)
B. Descripción de las flores (43-55) La doncella (56-145) su cuerpo (56-69) sus vestidos (70-75) su canto (76-97) diálogo (106-141) su partida (142-145) La paloma (146-161)	
C. Non queria aver la tu conpañia; que quando te legas a buen vino fazes lo feble e mesquino (167-169)	
D. Bien sabemos que recabdo dades en la cabeça do entrades; los buenos vos precian poco, que del sabio <i>façedes loco</i>. (176-179)	Per que f’a tu inivria alla zente e dir folia e falli trabucar per mezo la via? (14-16) Tu fay inegnare la tera he li maxone, E la guarnaza. (58-59) Che tu fay l’omo <i>matezare e fare pazia</i> (72) Quanti boni homini hé tu guastato, E fati andare con lo collo <i>sgavezato!</i> (95-96)
E. Suzia, desbergonçada <i>salit buscar otra posada</i>; ... antes amariella e astrosa, agora vermeia e fermosa (189-190)	Vatene da qui, e <i>no me sta darlao</i>. (29) Co mego no te po’tu aconpagniare, fel gioton. (86-87)
F. que no a homne que no lo sepa <i>que fillo sodes de la çepa</i>, ... que grant tiempo a que vuestra madre serye arduda si non fuse per mi ajuda (196-201)	E dixé al vino: <i>Fiollo de una sgangassata</i> Gamba-torta (46-47)

G. como es grant el mio poder, e io derribo a muchos valientes (209-211) <i>la mesa sin mi nada non val</i> (215)	Za sa'tu ben che da beve non e'sana, ni <i>per ti l'omo se vana</i>; (24-25) Che <i>senza mi no fi messa in canto</i> (65).
H. <i>fartad bien un villano</i>, no lo prenda ninguno de la mano (220-221) ... en una blanca paret cinco kandelas ponet, e si el beudo non dixiere que son ciento, de quanto digo de todo miento. (220-228)	Per ti ne fo l'altrere uno apichao, lo traytore! (30-31) Che tanto ne beve quello <i>imbriago</i> dala porta, che la muliere n'á morta. (48-49)
I. tu sueles cales e caleias mondar, ... e sueles <i>lavar</i> pies e manos e limpiar muchos lixos panos, e sueles tanto andar con polvo mesclada (234-40)	Tu non e'se no da sta in le sedelle, He da <i>lavá</i> li payroli elle squelle, Lavizi, e garlini e padelle, che sono un onte. (40-43) Ma tu sté tuto lo di per li paltani e de ti se nodriga le bote elle rane. (75-76)
J. E a mi siempre me tienen ornado de entro en buenas cubas condesado e contart'e otras mis manas, ... yo fago al çiego veyer y al coxo correr y al mudo faubla y al enfermo organar; ... De mi fazen <i>el cuerpo de Iesu Cristo</i> (242-51)	Responde lo vino: Eyo sonto santo, ... con <i>lo corpo de lo meo segnore</i> eyo sonto acompañato (64-67)
K. que de' agua fazen el batismo, e dize Dios que los que de agua fueren bautizados, fillos de Dios será clamados. (255-57)	
L. e mandat nos <i>dar vino</i>. (261)	Oniomo n'avesse assé del vino (106) Va servente, aspina quello ch'é bon, e <i>da bere</i> a tute le done e donzelle e chavalieri, ... (109-110)

M.	Responde l'aigua: Eyo sonto biancha como pombio, Inguelle e pesso e'meno e lo mondo eyo cirondo. ... E quanto ben eyo fazo li drapi si bianchi como lacte! E le altre bone cosse da mangiare; ... (78-83)
N.	Responde lo vino: Tu he'dona de vallore: ... Con tego vollio fare fradelanza, e fare la paze e amistanza. (97-100) <i>Fagia hè la paxe de l'aigua e de lo vino</i> (105)
Ñ.	E lo vino responde: Quando tu vé per mare, ... Falza trayta, quanta bona zente fay tu afondare (88-90)

En resumen, de la comparación de los dos textos, podemos decir que no existe una clara correspondencia en los recuadros de las letras B, K, M, N y Ñ. Los dos primeros se dan en los "Denuestos" y no en el "Contrasto"; por el contrario, los tres últimos se dan en el "Contrasto" y no en los "Denuestos". Algunas otras correspondencias no son totales, sino sólo en algunos elementos.

En el apartado G, la palabra "mesa" del texto castellano (v. 215) puede significar sólo *mesa*, mientras la "messa" del texto italiano (v. 65) es la *Misa*; por ello no se refieren a lo mismo.

IV. El debate del agua y el vino en la literatura francesa: "*Desputoison du vin et de l'iaue*"

Para algunos autores, dentro de las lenguas románicas, se puede señalar como fuente literaria para las composiciones del mismo tema en las otras lenguas hermanas, la "*Desputoison du Vin et de l'iaue*" (12). El texto francés, tal como nos ha llegado en la edición de Jubinal, consta de quinientos sesenta y cinco versos octosílabos, que van rimando en pareados, como es habitual en las coetáneas composiciones narrativas o linco-narrativas.

Tiene tres partes: la *primera*, que abarca los versos 1-356, y es la más extensa, viene a ser una disputa entre diversos vinos franceses, que luchan por la primacía; la *segunda* comprende los versos 357-431 y aquí se presenta propiamente el debate en-

(12) Achille Jubinal, *Nouveau recueil de contes, dits, ...* Paris, 1839, t. I, 293-311.

tre el agua y el vino; y finalmente la *tercera*, desde el verso 432 al 565, contiene el fallo del simbólico tribunal.

Para asistir a este debate, el dios del amor se presenta en una corte de famosos vinos antiguos, diríamos que el dios-juez se ha rodeado de asesores adecuados (vv. 43-58). Van desfilando y proponiendo sus buenas cualidades los vinos de Biaune, la Rochelle, de Saint-Jouan, de Gascoigne. Interviene también el vino de Saint-Porçain, que descalifica a todos los precedentes y se propone a sí mismo como mejor que todos ellos (vv. 300-317). Finaliza esta primera parte con la sentencia puesta en labios del vino *François* y en la que reivindica el honor máximo para sí y espera que todos los otros vinos, que son sus vecinos, hermanos, tíos, parientes y primos le ayuden a defenderlo:

- Chascun me desirre à tenir,
Qar je puis trop miex maintenir
340 Cors en senté d'omme et de fame;
Qar je fas ce pourquoi sui fet,
Sans à nului faire mesfait.
Chascun veut santé, pès et joie,
Et je ces .iij. choses envoie:
345 Sencaté, pès et joie à tous temps
Fais, et li autre font contens;
Si ne doivent estre honnoré,
Mès de tous doi estre ennoré
Quant leur foles iniquités
350 Amende. Moi la digneté
Apartient, l'onneur en demande;
Quar leur maus par mon sens amende:
Sus ors resons doit prendre.
Bien le m'aideront à desfendre
355 Tuit cil vin qui sont mi voïsin,
Frères, oncles, parant, cousin". (vv. 338-356)

Al empezar la *segunda parte*, es el *agua* la que presenta sus razones y sus quejas ante el tribunal, que está juzgando a los vinos, a fin de que sean reconocidos también sus derechos:

- Quant l'iaue a entendu le plet:
"Sire Diex d'amors, s'il vous plect,
Oiez-moi et faites raison.
360 Grant noise a en ceste messon
De ces vins, de ceste descorde;
Il ont bien gaaingné la corde. (vv. 357-362)

Ha molestado al agua la discordia ocasionada por la discusión de los vinos, que, a su juicio, se han hecho por ello merecedores de la horca. Pero son otros y más graves los males que el vino (y los vinos) ocasionan en la comunidad de los seres, pero en especial en la sociedad humana:

- Par leur mauvestié, 'de grant temps,
 Il font et noisses et contens,
 365 Omecides et roberies
 Et assés de ribauderies;
 Assez font nestre de difames,
 Prendre les filles et les dames
 A bonne gens et à preudommes,
 370 Et desprendre d'argent grant somme
 Et riches povres devenir,
 Et souvent en honte venir
 A mourir de mauvesse mort;
 Maint preudomme par vin sont mort, (vv. 363-374)

El *agua* pone de relieve el mal comportamiento del vino para con ella, ya que ni la reconoce, ni se muestra agradecido a los beneficios que de ella recibe (su vida y el poder fructificar):

- 375 Et encor de moi ne font conte
 Ne ne me daignent reconnoistre;
 Et si ne puént sans moi nestre
 Ne venir à frutefiance
 380 Et me laissent par leur bobence
 Et par culz sui-ge desprisée. (vv. 376-381)

El agua pone de manifiesto los bienes que reporta al hombre y a la naturaleza:

- Les cors et les dras je nétie
 Et par moi le blé frutefie.
 Les arbres et les prés arouse;
 390 Qui que de terre ist me goulouse.
 Je fas moulins meudre à pooir,
 Je fas poissons cuire et laver. (Sic.)
 Tel office ai et tel mestier
 395 Que chascun a de moi mestier. (vv. 387-395)

Este último verso sirve para introducir el carácter no sólo de utilidad del agua, sino de su absoluta *necesidad*:

- 400 De moi sont li potages cuit.
 Qui n'a du vin, si com je cuit,
 Puet bien de moi boire à son aisse.
 Il n'est riens qui n'ait grant malaise
 Se je li fail à son besoing.
 405 Par tout le monde, près et loing,
 Et gens et bestes mors seroient
 Se de moi secouru n'estoient, ...
 Sans moi nus homs ne porroit vivre, (vv. 400-107 y 414)

Por ello, rechazados el orgullo y la locura del vino, pide al soberano tribunal que sea reconocida su indiscutible soberanía:

415 Cil sont fol et mauvés et yvre
 Qu'il les crient, n'en doublés pas;
 Il en vendront du trot au pas.
 Si devés leur orgueil refraindre: (vv. 415-418)

Les terres doit-on maintenir,
 L'en doit les humbles eslever
 425 Et l'orgueilleus mauvés grever.
 Sus ces resons que je propose,
 Rendez-moi droiturrière chose
 Et ma grant souveraineté;
 Ainsi com tous jours ai esté,
 430 Moy teigniez en juste sesine,
 Quar reson et droiture s'i encline". (vv. 423-31)

En la *última parte*, se convoca de nuevo el Consejo, al que son llamados los cuatro grandes consejeros, que son los vinos griego, de Grenache, de Chipre y moscatel.

El discurso de presentación de la causa concluye refiriéndose al agua, y por ello, problema más delicado, ya que no se trata sólo de una más o menos relativa primacía entre los vinos. En el discurso que precede a la sentencia final, se alaban las cualidades de los diversos vinos y se les recomienda que establezcan entre ellos un orden y que no haya peleas sino acuerdo y armonía, para que todos puedan subsistir y ayudar a la alegría y a la vida de los demás.

Se les manda a los vinos *tener al agua como amiga*, resaltando los bienes que de ella reciben:

Et pour vous en estat tenir
 Devez l'iaue avoir à amie:
 Vivre sans lui ne poez mie;
 500 Par li vous vient toute richesce,
 Honneur, valeur, pris et noblesce,
 Tout avoir, toute manentise,
 Por ce la tenez à franchise,
 Quar sus tous a force et poissance.
 505 Avoir devez en li fiance,
 Quar il n'est riens où cil s'enbate
 Que ne mete jus et abate. (vv. 497-507)

Finalmente la sentencia reconoce la bondad y prestigio de *todos los vinos*, declarándolos útiles y excelentes, cada uno en su clase, y que no debe haber envidia entre ellos ni afán de sobreponerse a los otros.

La bondad de los vinos no obsta para reconocer conjuntamente los derechos fundamentales y más amplios del agua: más generalizada y necesaria para todos; por ello, debe ser reconocida y honrada por todos.

Des vins chascun est bon sanz doute,
 Qui en temps et par droit en goûte:
 Chascun a son espéciel,
 545 Mès l'iaue a .i. droit communal:
 Partout s'espant, partout se met;

De toutes choses s'entremet;
 Chascun en a nécessité,
 Por ce est-il droit équité
 550 Qu'en ces lieux soit bien gardée
 Et de tous estas honnorée. (vv. 542-551)

Resulta de todo ello que se debe restablecer la paz, reconciliándose todos y haciéndose verdaderamente amigos:

Or soiez ensemble aliez
 Et em pez réconsiliez;
 Car quant à vérité retraire,
 555 Tous estes bons et nescésaire
 Chascun de vous en sa seson.
 Entr'amez-vous, seignors baron;
 Tous em pés comme amis serez
 Et en joie ensemble vivez." (vv. 552-559)

Los versos "Tous estes bons et nescésaire" y "Et en joie ensemble vivez" vienen a expresar el perfecto equilibrio que se debe establecer en una naturaleza, en la que todo tiene su lugar y puede ayudar a los demás a vivir en alegría.

El autor termina comentando el buen resultado de la sentencia, corroborado por la experiencia:

560 Li vin qui cest acort oïrent,
 Pès et amour ensemble firent,
 Et puis ont sans iaue bén:
 Ainsi fu leur contens chéu.
 Plus s'entr'amèrent que devant-
 565 De pou de pluie chiet grant vent. (vv. 560-565)

Características del texto

Podemos señalar las siguientes, dejando aparte los aspectos lingüísticos y léxicos:

1. Tiene la *novedad* del debate entre los diversos vinos;
2. Se da una primacía general y reconocida al agua. En esto se le acerca más el texto del "Contrasto" italiano.
3. No se utilizan razones de carácter bíblico o teológico.
4. Presenta las características de un tribunal convocado para deliberar al estilo de un verdadero tribunal humano. Refleja el ambiente de una sociedad jurídicamente establecida, donde debe reinar la paz y la concordia.
5. El verso final puede encerrar una invitación irónica a no beber sólo agua, o lo que equivale en el contexto, invitación a "beber vino".

V. Acercándonos a las posibles fuentes latinas

Se puede suponer razonablemente que a la base de estas composiciones (“Denuestos”, “Contrasto” y “Disputoison”) está la poesía goliárdica latina (13).

Entre las diversas composiciones que podían suponerse, ocupa el centro de atención la que empieza con este verso: “*Denudata veritate*”. El filólogo que más referencias ha hecho a ella ha sido Leo Spitzer (14).

Veamos el contenido de esta composición y después señalemos las referencias que se pueden hacer entre las composiciones románicas y esta composición goliárdica medieval.

Los editores del poema “*Denudata veritate*”, lo titulan en la versión castellana precisamente “*Disputa del agua y el vino*” (15).

Son veinticuatro estrofas de seis versos cada una.

El autor empieza sentando el principio de “*quod non copulari / debent, immo separari, / que sunt adversaria*”.

Seguidamente hace la aplicación del principio al agua y al vino y vitupera esa unión, a la que por no ser buena, denomina confusión.

En la tercera estrofa empieza a hablar el *vino*, que siente la presencia del agua y a la que exige que se vaya con estas palabras: “*surge, exi, vade foras*”.

A continuación insulta al agua llamándola “*vilis et inverecunda*” / ... ut inmundi / mundi loca subeas; / ... ut in lutum transeas. (estrofa 4). Reprocha al agua que no es adorno de la mesa ni despierta la locuacidad y es perjudicial para quien la bebe (estrofas 5 y 6).

El *agua* contesta al *vino*: “*Turpis jacet tua vita / ... qui sunt tui potatores, / vitam perdunt atque mores / tendentes ad vitia*. (estrofa 8). Le reprocha también que trastorna la lengua y la visión, junto con otros vicios: “*Et qui tuus est amator / homicida, fornicator / ...*”. Por su maldad está encerrado en oscuros rincones y no puede estar libre (estrofa 9-11). Frente a estos defectos graves del vino el *agua* propone los buenos servicios que presta: “*Potum do sitienti, / ad salutem me quaerenti / valde necessaria*”. (estrofa 12).

El *vino* insiste poniendo de relieve que el agua es traidora y engañosa, cuando en los temporales destroza las naves y así defrauda al que confía en ella (estrofa 13). El vino se considera Dios; despierta la actividad y reanima las capacidades del organismo humano (estrofas 15-17).

Nuevamente el *agua* ironiza las cualidades que se ha atribuido el vino, como su divinidad y su influjo en la vida de las personas. Propone su ayuda a la naturaleza; incluso, lo que es más importante como reproche a la insolencia del vino: “*Sin mí, tu retorcida madre, la vid, no daría fruto... si yo falto, el hambre amenaza a todos, ... y todos la desean y la piden*” (estrofas 20-21).

(13) Véase Leo Spitzer, *op. cit.*, pp. 161-163.

(14) Id. con las indicaciones del autor en las notas. Especialmente remite a M.H. Walther, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*.

(15) Véase Ricardo Arias y Arias, *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 268-273.

El *vino* tacha al agua de necia, de vil y de inmunda, especialmente por los servicios que presta y los usos que de ella se hacen. (Estrofas 22-23).

Termina el *agua* defendiéndose y reprendiendo al vino por su desagradable conversación, hiriente y molesta (estrofa 24).

Por razones de brevedad, en el esquema que sigue vamos a fijarnos especialmente en los “Denuestos” y el “Contrasto” en relación al “*Denudata Veritate*”.

Referencias de los “Denuestos” al poema “Denudata veritate”

<i>Denuestos</i>		<i>Denudata veritate</i>	
Versos 165-169		Estrofas 1 ^a - 3 ^a	
” 185		” 4 ^a , 1	10
” 186		” 3 ^a , 4	
” 197-203		” 20 ^a	
” 220-222		” 9 ^a	
” 226-228		” 9 ^a , 5-6	
” 234		” 22 ^a	
” 246-248		” 16 ^a	
” 255-259		” 12 ^a	10
” 256-257		” 24 ^a	

Referencia del “Contrasto” al poema “Denudate Veritate”

<i>Contrasto</i>		<i>Denudata Veritate</i>	
Versos 14-15		Estrofa 8 ^a	
” 16		” 9 ^a	5
” 16-17		” 20 ^a	
” 23		” 4 ^a	
” 88-93		” 13 ^a	

Otra composición a la que también algunos editores titulan “Debate entre el vino y el agua” empieza con este significativo verso latino: “*Cum tenerent omnia medium tumultum*” (16). Es una composición goliárdicamente más significativa, ya que basa sus expresiones en palabras bíblicas que se modifican y adaptan, generalmente parodiándolas.

Su contenido se distribuye de esta manera: tres estrofas de introducción; seis más en las que dialogan el agua y el vino, con tres intervenciones cada uno de ellos; y dos estrofas finales en las que termina declarándose la victoria del vino, como era de esperar en una canción goliárdica.

(16) Véase A. Fontán y A. Moure Casas, *Antología del latín medieval*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 427-429. Ya el primer verso remeda el versículo del libro de la Sabiduría (18, 14-15): “*Dum medium silentium tenerent omnia*”, que se usa como antífona de entrada en la Misa del día quinto de la octava de Navidad. Se diferencia de ella por su nuevo hiperbaton, y por la sustitución de la conjunción “dum” por “cum” y del sustantivo “silentium” por “tumultum”, siendo esta última palabra apropiado pórtico para el ambiente y contenido de la goliárdica composición.

El agua interviene para indicar que la honró Dios, bebiéndola, cuando Cristo la bebió del Pozo de Jacob; que con ella se curó el general sirio Naamán, al bañarse siete veces en el Río Jordán; y que regando el árbol plantado a su vera, le hace fructificar.

El *vino* se recomienda porque, según el mandato de San Pablo, Timoteo lo debía tomar para fortalecer su salud; derramado por el buen samaritano, curó las heridas del judío malherido por los bandidos en el camino de Jericó a Jerusalem y, sobre todo, porque hace cantar las alabanzas de Dios (17).

Finalmente haríamos referencia a la composición que se llama "*La confesión del archipoeta*", incluida también en los "Carmina Burana" (18) y que empieza con este verso: "Aestuens intrinsecus ira vehementi". Pasa revista a las grandes pasiones del autor y, lógicamente, se encuentran considerados también el amor y el vino junto con el juego. Con versos elocuentes propone el tema del amor, haciendo referencia a la juventud. Y si el amor es el tema tocado en primer lugar, y con ello su primacía está subrayada, no tiene menor importancia el tema de la taberna y del vino, incluso en relación con su tarea poética (19).

VI. Conclusión

En nuestro trabajo hemos seguido el camino para ir de los riachuelos al manantial, ahora a la inversa podemos bajar del manantial a los riachuelos, y afirmar que esas ideas, especialmente sobre el vino y el amor, expresadas en varias composiciones de la cultura juglaresca y goliárdica, tan típica de la Baja Edad Media, ha dado origen a estas cristalizaciones de los poemas románicos, no siempre de una manera uniforme y precisa.

El "*Denudata veritate*" se nos presenta con razón, como la fuente más recurrida, especialmente si nos fijamos en los "Denuestos" y en el "Contrasto". Para otros elementos, hay que tener en cuenta también otras composiciones.

La "*Disputoison*" nos ofrece características propias, por las que se diferencia de los otros dos poemas: su extensión, gran parte de su contenido, el elogio continuado y definitivo del agua, ... Estableciendo la paz y la concordia entre el agua y el vino, el "*Contrasto*" se le acerca más, si bien en la composición italiana la descripción de esto es más breve, mientras que en la "*Disputoison*" viene precedida por la exposición de razones para mostrar la necesidad del agua y el honor que merece de todos. Es la victoria total del agua.

Comparando los "*Denuestos*" y el "*Contrasto*", podemos decir que el texto cas-

(17) Se puede encontrar una o varias referencias bíblicas para cada una de las estrofas o versos, siendo especialmente significativa la parodia de los versos 36, 40 y 44, que glosan parodiándolo el principio y el final del cántico "Gloria in excelsis Deo".

(18) Su texto puede verse en R. Arias y Arias, *op. cit.*, pp. 64-71 y también en A. Fontán-A. Moure Casas, *op. cit.*, pp. 317-322.

(19) Baste citar algunos versos para ver la índole graciosa de su autor: "Meum est propositum in taberna mori" (v. 45); "Tales versus facio quale vinum bibo" (v. 69); "Mihi numquam spiritus poetriae datur, / Nisi prius fuerit venter bene sātur." / Dum in arce cerebri Bachus dominatur, / In me Phoebus irruit et miranda fatur" (vv. 74-77).

tellano nos parece más objetivo y tajante, mientras el italiano es más movido, convencional, teatral y edulcorado. El cambio de actitud en los interlocutores del texto italiano, tan rotundo, nos lleva a pensar en los cambios de los conocidos “Contrastos” amorosos (20).

Las composiciones estudiadas, aun con ciertas diferencias de tiempo, participan del común denominador de la Baja Edad Media (siendo más antigua la francesa y más reciente la italiana).

Al final de las composiciones, podemos percibir la misma juglaresca y goliárdica petición:

Disputoison: “De pou de pluie chiet grant vent” (v. 565)

Denuestos: “e mandat nos dar vino” (v. 261)

Contrasto: “Va servente, aspina *quello ch'è bon, e dà bere*
a tute le done e donzelle e chavaleri” (vv. 109-110)

En los “Denuestos” y en el “Contrasto” la invitación está clara, pero el verso final de la “Disputoison” ¿no es también una *invitación irónica* a beber vino? A pesar de los elogios que los comensales hacían al agua, el Piovano Arlotto hacía pensar a sus compañeros, como narra la siguiente facecia:

Il Piovano era una sera a cena in una villa dove si trovavano numerosi uomini dabbene. Cominciò a piovere parecchio e tutti si rallegrarono e dicevano un gran bene di quell'acqua, perché era molto che non era piovuto.

Dicevano: —Farà bene al grano e alle biade, e sarà ottima per il vino.

Il Piovano, vedendo che a quella cena non c'era nessuno che annacquasse anche una gocciola di vino, disse:

—Voi fate tante lodi all'acqua, non c'è però nessuno che se ne metta una gocciola in corpo! (21)

Es un alegre final y un digno colofón para todas estas composiciones, más o menos poéticas, que servían para distraer de los ajetreos de los estudios y de las penalidades de la vida.

(20) Véanse los ya citados artículos de Menéndez Pidal y Leo Spitzer para el texto castellano y la introducción de Rajna a la edición italiana del “Contrasto”.

(21) Facezie, Motti e Burle del *Piovano Arlotto* (a cura di Chiara Amerighi), Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1982, p. 252.



EL TEMA DE LA PENITENCIA: UNA CONCORDANCIA ENTRE *I DODICI CONTI MORALI*, LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA Y *LE CHEVALIER AU BARISEL*

M^a DOLORES VALENCIA MIRON
Universidad de Granada

La atención prestada por la crítica a la literatura religiosa es un hecho relativamente reciente. Los autores que hoy día siguen siendo considerados como los clásicos de la literatura devocional en Italia sólo suscitaron estudios de carácter lingüístico o hagiográfico, olvidando, por tanto, aquellos aspectos de contenido y de forma inherentes a toda obra literaria. Esta literatura es, a pesar de su rudeza primitiva, un documento más del gusto y del carácter de una época en la que el sentimiento religioso impregnaba la vida medieval, elevándola al más alto grado de espiritualidad. Muchos negaron importancia a este aspecto de la cultura italiana, cuando por los frutos que dio y por los que preparó es uno de los más fecundos de la historia (1).

Hay un sector de la prosa narrativa del siglo XIII que tiene múltiples elementos de contacto con los tratados de moral y con la literatura de carácter hagiográfico. Me refiero a la literatura de contenido narrativo-edificante representada sobre todo por los milagros, uno de los temas preferidos en el mundo románico. No obstante, en la Italia del Duecento no tuvo un tratamiento relevante. Junto a la latina *Legenda aurea* del dominico Jacopo da Voragine, los milagros de Bonvesin da la Riva, los que aparecen entremezclados en el *Fiore di virtù* de Tommaso dei Gozzadini de finales del siglo XIII o principios del XIV, destaca la obra que, a mi parecer, mejor se adapta al carácter de esta prosa: *I dodici conti morali d'Anonimo senese*.

Esta literatura se enriquecerá en el Trecento con los *Esempi veneziani* (códice, 22.557 del Museo Británico) de comienzos de siglo, con los *Assempi senesi* de Fra Filippo degli Agazzari y sobre todo con la primera colección de milagros compuesta en Italia: *Il libro dei cinquanta miracoli della Vergine* (2), cuyo códice, perteneciente

(1) El interés suscitado por los estudios religiosos en los primeros años del Novecento encontrará en Croce su más autorizado estudioso. Sobre el problema de la literatura religiosa en los escritores y críticos italianos, véase Giovanni Getto, "La letteratura religiosa", en *Questioni e correnti di storia letteraria* (vol. III de *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*), Milano, Marzorati, 1968, pp. 857-900.

(2) En la edición que Ezio Levi hizo de esta obra (Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1917, pp. LIV-XCVIII) encontramos noticias bastante exhaustivas sobre milagros de la Virgen, sueltos o en colecciones, reunidos en obras manuscritas o impresas, pero fechados a partir del siglo XIV.

a la primera mitad del Trecento, presenta la original particularidad de que las leyendas están reagrupadas dentro de un marco.

De verdaderos "asempri" pueden ser calificados los *Dodici conti morali d'Anonimo senese* (3), conocidos con este nombre en todas las historias de la literatura tras la edición que hizo Zambrini en 1862 de un manuscrito encontrado en Bolonia en la biblioteca de los "Canonici regolari" de San Salvatore. Posteriormente Mussafia, Bartoli y Köhler (4) descubrirán que son traducciones de los *contes dévots* franceses recogidos en la *Vie des Pères* o *Vie des anciens Pères*, de gran difusión en los siglos XIII y XIV tal y como se deduce del número relativamente elevado de manuscritos que de ella se conservan (5).

Pertenece, por tanto, esta obrita a esta etapa de la literatura medieval italiana en la que abundaron las vulgarizaciones del latín y del francés, numerosas en toda la Italia septentrional y central y especialmente copiosas en Toscana, siendo más intensa la actividad de los traductores de obras latinas, clásicas o medievales que la de los traductores al vulgar de la lengua de oïl.

¿Cuál era la finalidad de esta traducción y por qué se traduce de la literatura francesa? Múltiples son las razones que se han barajado, pero entre ellas destacaríamos la necesidad de habitar a la gente a escribir en vulgar y el deseo de enseñar a la gente devota. Y se escoge la literatura francesa por la ventaja literaria de que ésta gozaba en aquel momento, por su conspicuo patrimonio de novelas, leyendas heroicas y religiosas, cuentos morales y caballerescos que pasarán a formar parte de las restantes literaturas romances (6).

El códice 2.650 del siglo XIII (Bologna, Biblioteca Universitaria, in -4º, 28 p.), que contiene los *Conti morali*, parece ser sólo una parte de la traducción completa de la *Vie de Pères*, puesto que de los setenta y cuatro cuentos devotos del Ms. A únicamente recoge catorce, estando mutilado el texto del primero, por lo que apenas puede leerse, e incompleto el último (7).

(3) Bologna, presso G. Romagnoli, 1862, en *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX*, vol. II, núm. IX (reeditado en 1968).

(4) A. Mussafia, "D'uno de' Dodici conti morali d'Anonimo senese", en *Il Borghini*, I (1863), pp. 556-558.

A. Bartoli, *I primi due secoli della letteratura italiana*, Milano, s.a., p. 297.

R. Köhler, "Ueber die von F. Zambrini herausgegebenen Dodici Conti Morali d'Anonimo senese", en *Zeitschrift für romanische Philologie*, I (1877), pp. 365-375.

(5) Para la descripción y filiación de manuscritos, véase E. Schwan, "La vie des anciens pères", en *Romania*, XIII (1884), pp. 233-250.

(6) Véase, al respecto, *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento*, con introduzione, annotazioni linguistiche e glossario a cura di Alfredo Schiaffini, Firenze, Sansoni, 1954, y *Nuovi testi fiorentini del Duecento* con introduzione, trattazione linguistica e glossario a cura di Arrigo Castellani, Firenze, Sansoni, 1952, 2 vols.

Por lo que se refiere al aspecto literario, puede consultarse la excelente selección de textos de C. Segre y M. Marti, *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, R. Ricciardi ed., 1959.

(7) Desgraciadamente no todos los cuentos de la *Vie des Pères* están estudiados y publicados. Nuestros *Conti morali* derivan del Codice Parigi Bibl. Nat. fr. 1.546 (ant. 7.588^{3.3}), del siglo XIII, denominado Ms. A. Los *Conti morali* suelen ser traducción literal, resumen y rara vez elaboración original de los "contes dévots"; para comprobar cuánto ha puesto el traductor senés y cuánto el autor de la *Vie des Pères*, véase la edición diplomática hecha por Alberto Del Monte, "Volga-

Ahora bien, el carácter y estilo de estos *Conti morali* no es uniforme, algunos relatos van introducidos por un prólogo contemplativo, y acaban con un epílogo en el que se expone la moral. Tienen una extensión considerable, están bien contados, sin una piedad excesiva, y la acción transcurre normalmente en Egipto (números IX-X-XI-XII-XIII). Los restantes cuentos son más breves y en lugar de empezar por el prólogo entran de lleno en la materia: “Apresso udirete uno altro contio il quale éne bene da mettere in libro” (número II); “D’uno romito vi dirò che fue di sancta vita” (número IV). Este hecho vendría a reafirmar la tesis que aboga por la existencia de dos *Vies des anciens Pères* diferentes, compuestas por dos autores, uno perteneciente a Picardía y el otro a la región del Marne. Las dos colecciones se unieron a finales del siglo XIII en seis manuscritos (8).

Los personajes son monjes, ermitaños de santa vida que se ven expuestos a las tentaciones más insospechadas, y que superarán tras pasar por una dura mortificación. Los temas no presentan ninguna novedad para el estudioso de las colecciones de *exempla* medievales: el del ermitaño que se quema los dedos para evitar caer en el pecado de la carne o el de la abadesa encinta a la que protege la Virgen, por citar sólo algunos ejemplos, han conocido una amplia difusión en las literaturas romances. Incluso de algunos de ellos hemos encontrado versiones paralelas en textos italianos de la época: así, del cuento núm. IX (“la abadesa encinta”), uno de los milagros más difundidos en la literatura italiana, encontramos una versión en el *Libro dei cinquanta miracoli* (núm. 16) y otros tres aparecen recogidos en diversos códices del Trecento y del Quattrocento (9); y del cuento núm. V (el monje que se llamaba Fray Ave María) tenemos la versión de Bonvesin da la Riva en sus *Laudes de Virgine Maria*.

Por lo que respecta al estilo de los cuentos, la crítica se ha mostrado dividida entre opiniones como la de Segre, para el que la versión italiana tiene a veces resultados negativos porque la sintaxis es bastante elemental por la influencia del texto francés y el espíritu del traductor bastante ingenuo, y la de Schiaffini, que destaca la gracia, frescura y habilidad para resumir de que da pruebas el creyente senés (10).

Las irregularidades sintácticas, bastante frecuentes a veces, y los galicismos no quitan, según creo, interés al texto, que se lee con bastante amenidad (11). Por lo demás, la ingenuidad contribuye a una mejor captación del contenido que se expone, finalidad que, con toda seguridad, buscaría el narrador.

Dejando para otra ocasión un estudio más amplio de esta pequeña colección de gran tradición románica, me centraré ahora en el estudio comparado de: a) el cuento noveno (“Du chevalier qui dut emplir le barillet” en la *Vie des Pères*, cuya versión italiana no presenta título alguno) y b) dos versiones coetáneas del tema: la cantiga

rizzamento senese delle ‘Vies des Pères’”, en *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 329-383. Todas las referencias al texto italiano hechas en el presente trabajo tienen como base esta edición de Del Monte.

(8) Véase E. Schwan, *op. cit.*, p. 260.

(9) Ezio Levi, *op. cit.*, p. CXXIX, n. 3.

(10) C. Segre, *op. cit.*, p. 488.

A. Schiaffini, *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, Ed. Studium, 1973, p. 76.

(11) El texto está plagado también de rasgos del dialecto de Siena (véase sobre este particular E. Parodi, “Dialecti toscani”, en *Romania*, XVIII (1899), pp. 590-625).

155 de Alfonso X el Sabio y un cuento piadoso francés del siglo XIII llamado *Le chevalier au barisel* (12).

Su tema es la penitencia fácil y la lágrima expiadora. Su esquema es bastante simple: un pecador se arrepiente tras pasar por una prueba dolorosa. El cuento del barril es un milagro de confesión y nos muestra que ésta sin arrepentimiento de nada vale (*Confessio sine contritione cordis nihil valet*) y que el sufrimiento es fundamental para la salvación del hombre. Este esquema es similar al de otros muchos cuentos piadosos del siglo XIII: el encuentro de un pecador con el ermitaño que lo confiesa y la presencia invisible de Dios y del Diablo, la lucha, por tanto, del Bien y del Mal.

Este cuento es un relato destinado a ilustrar una enseñanza religiosa. Se le puede clasificar, por tanto, entre los *exempla*, que eran historietas que los predicadores de los siglos XIII y XIV utilizaban para sazonar sus sermones y que extraían de colecciones latinas, de la experiencia personal del autor, de fuentes profanas, etc. El empleo del *exemplum* en la exposición de la doctrina se remonta a los orígenes del Cristianismo, pero su introducción definitiva en el sermón no se producirá hasta el periodo patrístico, y será en el siglo XII cuando alcance un desarrollo decisivo en la literatura parenética y didáctica. El cuento del barril pertenecería al tipo de *exemplum* que, según J.-Th. Welter, tuvo gran importancia en los sermonarios: el *exemplum* devoto en su sentido más amplio (bíblico, hagiográfico o cuento piadoso) (13).

Ahora bien, ¿de dónde proviene este cuento devoto común a las tres literaturas romances?, ¿cuáles son sus fuentes? Mucho se ha hablado de que la fuente de que procede la mayoría de los cuentos piadosos de la *Vie de Pères* es la *Vitae Patrum*, título de una colección de relatos edificantes de santos personajes que habrían llevado en la Tebaida una vida ascética. No obstante, el título tan parecido induce a confesión ya que las fuentes de la compilación francesa son muy variadas. Por otro lado, como la Patrología latina de Migne sólo recoge parte de esta abundante literatura, pudiera ser que nuestro ermitaño fuera uno de los Padres de esta colección, de cuya biografía nada sabemos.

Lecoy pensaba que las fuentes del *Chevalier au barisel* se encontrarían en alguna de estas colecciones, porque por las referencias del texto se trataba sin duda de una fuente latina (“Or nous raconte l’écriture”, v. 890, “si com li saint pere nous dient”, v. 1.063) o que al menos estaría inspirado en algún episodio de la *Vitae Patrum*, pero hasta el momento tampoco se han encontrado las fuentes concretas. Nada nos aclara tampoco sobre este particular la versión de Alfonso X; el Rey sólo nos dice: “per com’eu escrito vi” (v. 39).

Existen tres redacciones francesas en verso de la historia:

(12) Para el texto italiano utilizo, tal y como he señalado anteriormente, la edición de A. Del Monte, *op. cit.*, pp. 341-346; para el texto español la edición de las *Cantigas de Santa María* hecha por W. Mettmann, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, vol. II (1961), pp. 146-148; para el texto francés la edición de Félix Lecoy, *Le chevalier au barisel* (édité d’après tous les manuscrits connus), Paris, Honoré Champion, 1955 (núm. 82 de Les classiques français du Moyen Âge).

(13) Sobre la utilización, fuentes y estructura del *exemplum*, véase J.-Th. Welter, *L’Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

1^a) De Jouhan de la Chapelle (de Blois) (14)

2^a) *Vie des Pères*, original de la versión en prosa italiana.

3^a) *Le chevalier au barisel*.

La primera ha sido fechada en 1218 y está estrechamente relacionada con la tercera, teniendo en común un número considerable de versos y bastante similitud en lo que se refiere a la presentación y análisis de los personajes. Queda por resolver cuál ha servido de modelo a la otra. La versión rimada francesa de la *Vie des Pères*, que ha sido fechada hacia 1250, se aproxima bastante a la versión latina en prosa que se nos ha conservado en el *Speculum laicorum*, compuesto por un franciscano inglés bastante después de las versiones francesas, entre 1279 y 1292 (15).

Es bastante difícil hablar de fuentes seguras y directas en este tipo de literatura, pero nada nos impide tampoco creer que las analogías existentes en las distintas versiones romances son debidas al uso de una fuente común desconocida hasta el momento. Lo que sí es evidente es la unión de elementos paganos y cristianos en el uso que del elemento "maravilloso" se hace en el cuento. De un lado tenemos que la idea de un barril o jarro que se vacía parece recordar la leyenda del castigo de las Danaides, que, según se cuenta, fueron condenadas a llenar de agua una vasija agujereada por haber dado muerte a sus maridos; pero cuando se produce la intervención de Dios y el barril se llena con las lágrimas del pecador, entonces se produce una transformación del elemento folclórico pagano en el milagro cristiano. Este tema narrativo oriental junto al poder de las lágrimas sinceras puede encontrarse en versiones afines posteriores (16). Independientemente de cuáles sean las fuentes, cada autor hace su personal reelaboración del tema, por lo que su valor literario es obvio y también su deseo de enseñar deleitando.

El esquema que seguiré para la comparación de los tres milagros será el siguiente:

I.1. Introducción.

I.2. Presentación del protagonista.

I.3. Confesión y naturaleza de la penitencia impuesta.

II. Relata cómo el pecador no puede cumplir la penitencia porque el barril no se llena.

III. Vuelta junto al ermitaño, arrepentimiento del penitente, milagro de las lágrimas salvadoras.

Esta estructura tripartita, presente en las tres redacciones, corresponde a un espacio y a un tiempo en el que transcurre la acción: 1) espacio o lugar del pecador (descrito con gran profusión de detalles en el *Chevalier au barisel*); 2) de la penitencia; y 3)

(14) R.C. Bates publicó el texto con el título: *Le conte dou barril, poème du XIIIe siècle*, par Jouhan de la Chapelle de Blois, New Haven, 1932 (Yale romanian studies, IV). Para el estudio del autor y de sus fuentes, véase L.W. Stone, "Sur le conte dou barril de Jena de Blois", en *Romania*, LIX (1933), pp. 24-40.

(15) Editado por J.-Th. Welter, *Le "Speculum Laicorum"*, Edition d'une collection d' "exempla" composée en Angleterre à la fin du XIIIe siècle /Thesaurus Exemplorum, fasc. V/, Paris, 1914, núm. 121.

(16) José Filgueira Valverde cita, entre otras, "The Paradise and the Peri" de Thomas Moore (*Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 1985, p. 261).

del perdón (ermita); relacionados con los lugares del Infierno, Purgatorio y Cielo. El tiempo se reparte entre el acto de la confesión y el del perdón, separados por un largo periodo de pruebas.

Estructura del Milagro

—I—

1.1. Introducción

La redacción italiana empieza con un prólogo de carácter sentencioso y dogmático, con una exhortación moral para despertar y preparar la conciencia del auditorio:

“Perciò che ciascuno cuore si pruova secondo ch’el senno ch’ène in lui, sì che lo Nemico detiene alcuno per lo suo poco senno, ma ‘l franco cuore tuttora si diriga a fare onore e prodeçça e in bene fare diportarsi, sì come la natura l’aporta... E così non ne chiere Domenedio altro ch’el cuore dell’uomo: sì e savio chi a Domenedio abbandona il cuore, e chi si dàe a llui servire sì àne gioia sença ira”.

Alfonso X (Cant. 155), en un título bastante significativo, hace un pequeño resumen de lo que vendrá después; a continuación en el estribillo, que es el eje central y motivo por el que el Rey escribe la Cantiga, señala la dificultad que a veces entraña el cumplimiento de la penitencia y la ayuda que María presta a quien se la pide:

Ali u a pèedença / do pecador vai minguar / accorre Santa Maria /
a quena sabe rogar.

Los cuatro versos siguientes, a modo de prólogo, insisten en el poder mediador de la Virgen. No existen fórmulas introductorias.

El *Chevalier au barisel* prescinde del prólogo y comienza *in media res* (17).

1.2. Presentación del personaje

En los *Conti morali* la acción se sitúa en Egipto, se nos dice escuetamente que el protagonista es un hombre bueno, que tenía grandes posesiones y que llevaba una vida halagüeña, pero olvidó a Dios y no se confesaba y, lo que es peor, negaba el valor de la penitencia.

La presentación que Alfonso X nos hace es más concisa si cabe, sólo nos dice que es un caballero malhechor, soberbio y ladrón, que vivía en Alejandría.

Sesenta versos dedica el poeta francés a la presentación de su personaje, tampoco se detiene en dar excesivos detalles de su comportamiento exterior, sitúa la acción geográficamente y nos muestra al personaje en su centro de poder que es el castillo, situado en una región costera del Norte, entre Normandía y Bretaña.

En las tres versiones la descripción del protagonista precede al desarrollo de la

(17) Este hecho, la falta de exhortación moral, ha llevado a J.Ch. Payen a negar a este cuento piadoso el carácter de *exemplum* (Cfr. “Structure et sens du ‘Chevalier au Barisel’”, en *Le Moyen Âge*, LXXVII (1971), pp. 241-243).

acción. Tras describir el ambiente social en que éste se mueve, se nos dan unos juicios morales que marcarán posteriormente el comportamiento del personaje.

En el texto francés, el análisis del comportamiento del caballero está mucho más logrado. Aunque todas las versiones del tema que conocemos están bastante relacionadas entre sí, es evidente que pueden dividirse en dos grupos según el tratamiento dado al carácter del pecador. Así tendremos, de un lado, a un culpable ya arrepentido o a punto de arrepentirse (*Speculum laicorum*, *Cantiga* de Alfonso X y versión italiana de los *Conti morali*) y, de otro, a un pecador rebelde y orgulloso (*Chevalier au barisel*, *Conte du baril* de Jouhan de la Chapelle), siendo mayor la antigüedad de éste último.

1.3. Confesión y naturaleza de la penitencia impuesta

El texto italiano señala que es tiempo de cuaresma y nos presenta al pecador yendo a confesarse casi de “*motu proprio*”. Lo más interesante que hay que señalar es la petición que hace al ermitaño para que la penitencia impuesta sea fácil:

“E dunque conviene che mi diate tale penetença ch’io la possa portare”.

En el texto castellano el motivo que lleva al pecador a confesarse es la proximidad de la vejez, el remordimiento en una palabra. En lo que se refiere a la penitencia se produce un vivo diálogo entre el hombre santo y el pecador en torno al tipo de penitencia que ha de imponerle, pero éste no acepta ninguna:

El deu-lle por pēdença / que a Ultramar romeu / fosse, e el respondeu-lle: / “Esto vos non farei eu”. / “Pois jajūade”. “Non posso”. / Disse-lle: “Par Sant’ Andres / nen esmolna non faredes?” / “Non, ca non tenno que dar” (vv. 22-25).

En el texto francés e italiano se nos dice en qué época se desarrolla la acción: el caballero quiere comer carne olvidando que ese día es Viernes Santo y en torno a este hecho girará toda la acción. Los compañeros del caballero consiguen que éste les acompañe a confesarse con un ermitaño. Después el poeta narra la llegada al eremitorio y la confesión sin arrepentimiento del pecador (18) y por consiguiente inútil. A continuación se produce una negociación sobre la naturaleza de la penitencia que ha de ser impuesta.

En las tres redacciones del tema, ningún pecador está dispuesto a pagar sus culpas con una gran penitencia; no obstante, el deber de la expiación de los pecados se borra sólo después de realizar actos meritorios. Los tres personajes aceptan la fácil penitencia impuesta por el ermitaño: llenar el barrilito de agua en un riachuelo cercano.

—II—

Entraríamos entonces en lo que podría considerarse la segunda parte de la narración: la imposibilidad de cumplir la penitencia. Se produce en ese momento el primer hecho milagroso del relato: Dios no podría permitir que pecados tan graves se borran

(18) Sobre este particular véase J.Ch. Payen, *Le motif du repentir dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 1967.

con una penitencia tan simple e interviene impidiendo que se llene el barril. Cuando el ermitaño da el barril al pecador aparece sobre la escena el primer objeto mágico, irrumpe en la historia el elemento “maravilloso”, que sobrevivirá hasta el final como elemento de unión entre el ermitaño y el pecador (19).

En la versión de los *Conti morali* se nos dice:

“Constui andone a l’acqua, ma tanto non ne poté prendare ch’elli ve ne potesse mettere puncto. Assai se ne provone, ma no ‘l poté empire, unde elli se ne maravillione duramente”

Pero pensó que, como era hombre de palabra, no se volvería atrás; su exilio duró, según nos dice el monje senés, dos años y medio, pero nada sabemos de los lugares por los que transcurre su peregrinación. Por el contrario, el autor se hace más prolijo cuando describe el estado físico del pecador:

“E misesi in camino solo e inscalço e com povaro abito, e andò così due anni e meçço e puo’ ritornò molto magro e iscaduto, piangendo, perché non aveva potuto compire lo boto d’empire lo barletto”.

Pocos son los versos que Alfonso X dedica a explicar la imposibilidad de llenar el pichel; con su acostumbrada concisión nos dice:

Mas foi-sse log’a un rio / que corria preto d’y, / ar fugiu-lle log’a agua, / per quanto i eu aprendi (vv. 37-38);

y así pasaron dos años en los que no pudo coger agua, ni beberla. Ante esto el pecador reacciona pensando que Dios no quiere perdonarlo y entonces invocará a Santa María para que interceda.

El poeta francés nos hace ver que el fracaso pone tan furioso al caballero que decide emprender el viaje por obstinación, por amor propio y no por deseos de reconciliarse con Dios. Se localiza la peregrinación en el espacio: el caballero en un año recorre Poitou, Normandía, España, llega hasta los confines del mundo cristiano.

—III—

La tercera parte del cuento coincide con el relato de la vuelta junto al ermitaño, conversión del penitente y milagro de las lágrimas salvadoras.

En el texto de los *Conti morali*, el penitente no ha podido cumplir la penitencia, pero, ante la intención de continuar su exilio hasta conseguirlo, el ermitaño le declara que a pesar de su fracaso ha sido perdonado; por tanto, el exilio equivale a una penitencia aceptada con gusto. Se produce entonces el segundo milagro: el barril se llena con las lágrimas del pecador arrepentido (20).

(19) El barril es también objeto característico de la vida eremítica, está unido al poder y a la persona del ermitaño; véase Franco Romanelli, “Le chevalier au barisel. L’acculturation dei cavalieri tra lo spazio dell’avventure e il tempo della confessione”, en *Medioevo Romanzo*, XI (1986), p. 47.

(20) Según una tradición mística de origen oriental, las lágrimas son uno de los dones más preciosos de Dios, ya que tienen como efecto la inmediata suspensión del castigo divino; véase Romanelli, *op. cit.*, pp. 51-53.

La versión de Alfonso X varía sensiblemente de ésta, ya que el milagro se produce antes de volver junto al ermitaño, debido a la intercesión de María.

Es, a mi entender, en esta parte del relato en donde mejor se nos manifiesta el dramatismo del personaje del *Chevalier au barisel*. A la vez que la figura del ermitaño adquiere mayor relevancia que en las otras dos versiones cuando, con gran heroísmo, señala: “Si l’un de nous deux doit être sauvé, que ce soit lui”. Por primera vez el caballero se conmueve ante el desprendimiento de un hombre que, habiendo renunciado a los bienes terrenales, renuncia también a su salvación. Ante este acto de caridad se produce la conversión del caballero y el barril se llena con sus lágrimas.

El cuento italiano nos introduce en el post-milagro contándonos el estado de felicidad y agradecimiento del pecador y del ermitaño; se produce la lógica alabanza a Dios y el pecador vuelve a su casa, pone sus bienes al servicio de Dios “e Dio li fece sì grande bontiad che lli diede onore in terra e coronollo in cielo, perch’elli lo trovò a la fine netto e mondo”. A continuación, haciendo una concesión más a las leyes del género, el autor añade un epílogo bastante extenso en el que se nos exponen las reflexiones morales del predicador. Para indicar que el enemigo se apodera del alma que está en pecado utiliza nuevamente un pequeño “asempro” (21) y finaliza señalando los bienes que aporta la confesión.

Alfonso X, con la concisión narrativa que le caracteriza, una vez que se ha realizado el milagro, estalla en alabanzas a María y no añade ningún dato más sobre el pecador.

En el *Chevalier au barisel* encontramos también la alegría del ermitaño, que se arroja a los pies de su penitente:

“Frere, fait il, tres dous amis,
li Saints Espirs soit en ti mis!” (vv. 901-902)

y el cuento se acaba lentamente con la muerte del caballero. En el epílogo el ermitaño anuncia a los compañeros del caballero la salvación de éste. En este final el poeta nos da la única referencia a las fuentes del cuento: “Si com i saint pere nous dient” (v. 1.063) y la justificación moral del mismo (vv. 1.069-1.084).

Carácter y estilo del cuento

La redacción italiana, escrita en prosa, es de una extensión considerable si la comparamos con los otros *Conti morali*, la de Alfonso X está escrita en setenta y un versos y la francesa en mil ochenta y cuatro. Esta diferente extensión conlleva necesariamente que el tratamiento dado a cada una de las partes que lo constituyen sea diferente.

En las versiones española e italiana se observa inmediatamente que la importancia del texto está centrada en el prólogo y en la conclusión, o sea, el interés narrativo

(21) Sobre la presencia del diablo en el personaje de este cuento y sobre el combate que éste debe librar para escapar de él, véase G. Blangez, “Un protagoniste discret du Chevalier au barisel: le diable”, en *Romania*, XCIX (1978), pp. 515-530.

está supeditado al pedagógico. Estos, al transmitir un mensaje de autoridad, llegan a tener una importancia mayor que el relato propiamente dicho.

El texto italiano no intenta en ningún momento escapar a lo que entendemos por sermón, se atiene en todo a las leyes del *exemplum*. En el texto español es evidente que domina la llamada “tensión laudatoria”, se pretende suscitar el amor y la devoción a la Virgen María, y en segundo lugar destaca el fuerte sentido didáctico y moralizador (22). Por tanto, estas dos versiones se interpretan fácilmente y parecen estar destinadas a un público amplio.

Por el contrario, el autor de la versión francesa es bastante discreto e intenta que su obra no tenga ningún parecido con el sermón; quizás por ello su finalidad es más ambigua. Es un cuento piadoso, sí, pero da la impresión de que fue escrito más para distraer que para instruir, y parece estar escrito para la aristocracia ya que encierra un enfrentamiento entre el código feudal y el eclesiástico:

“Le *Chevalier au Barisel* représente le type même de ces chevaliers païens que l'Eglise entend convertir et dont elle canalisera la violence par les Croisades; ces hommes son fermés à la conception de loyauté qui régit les rapports sociaux et à la notion d'honneur” (23).

Por lo demás, los tres textos participan de ciertas características comunes, por ejemplo, de la sobriedad en los diálogos; aunque el recurso de los diálogos con cambio de interlocutor es más acusado en las versiones española y francesa, lo que les confiere una cierta viveza y elegancia raras en la época medieval. En el texto italiano abundan más los monólogos.

La descripción de los personajes es más prolija y está más lograda en el *Chevalier au barisel* (el personaje, sus compañeros “bachelers” y el ermitaño).

En resumen, un tema común a las tres versiones, un tratamiento diferente, bastante original en el texto francés y con más aciertos en el fondo que en la forma en los otros dos, pero, en definitiva, un intento por parte de sus autores de transmitir un mensaje válido para sus contemporáneos y perteneciente a un patrimonio común.

(22) Atendiendo a estos criterios, esta cantiga ha sido clasificada entre los milagros que exaltan las virtudes cristianas (la penitencia); véase Jesús Montoya, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Granada, Universidad, 1981, p. 122 (Colección Filológica).

(23) M. Le Merrer-False, “Contribution à une étude du ‘Chevalier au Barisel’”, en *Le Moyen Age*, LXXVII (1971), p. 273.

CECCO ANGIOLIERI: ANTIDANTISMO Y HOMOFILIA

CARMELO VERA SAURA

Universidad de Sevilla

Para poder hablar de una reacción contra Dante en los aspectos personal y literario en la obra del poeta sienés Cecco Angiolieri (1260-1313) es necesario circunscribir tal reacción en un ámbito de mayor amplitud social y artística.

El cambio de sociedad operado en el *Duecento* con la emancipación de los *Comuni* de la autoridad feudal y la consiguiente mutación de los valores sociales, el nacimiento de las profesiones liberales, de una clase mercantil, y la floreciente acuñación de la moneda, hacen posible una concepción más práctica y material de la vida, tan presente en Cecco Angiolieri. Esta visión utilitarista reconoce que el goce está en función de la economía disponible por el ciudadano, siendo el dinero el medio que devuelve la nobleza al hombre, contraria a como sucedía anteriormente donde el nacimiento constituía el destino, o a la concepción del *dolce stil nuovo* donde el hombre noble es el poseedor de un sentimiento sublime y espiritual. Es el mismo Cecco quien afirma:

In questo mondo, chi non ha moneta
per forza è necessario che si ficchi
uno spiedo per lo corpo o che si 'mpicchi (1).

Qual è senza danari 'nnamorato
faccia le forch'e 'mpicchis'elli stesso (2).

El tema del suicidio entra dentro de la hipérbole recurrente con la que Cecco caracteriza sus ideas y sentimientos como remedio para paliar la pobreza, juego continuamente puesto en escena que se yergue en sabiduría y elocuencia. Unas veces invocará a la muerte como liberación del sufrimiento (3), otras recurrirá al suicidio co-

(1) Cecco Angiolieri, *Rime* (a cargo de Gigi Cavalli), Milano, Rizzoli, 1975, p. 78 (soneto LXVI).

(2) *Ibid.*, p. 100 (soneto LXXXVIII) y también pp. 79 y 86.

(3) *Ibid.*, p. 62 (soneto L).

mo remedio al amor imposible (4), siempre adaptándose a la persuasión, a la *verdad* poética, aun a costa de la autoironía (5).

Esta actitud suicida difiere de la asociación amor-muerte propia de la *Vita Nuova* de Dante, y alcanza su mayor ironía y ambigüedad cuando se disuade de dicha idea arguyendo: “Ma solo il gran peccato mi sconsorta” (6), eludiéndola ante la condenación cristiana de aquéllos que se quitan la vida (pensamiento que acoge la obra de Dante (7)), y al mismo tiempo tomando este temor de condenación como excusa (ironía, por tanto) para seguir viviendo y amando.

La heterodoxia religiosa de Cecco se refleja en otro soneto donde expresa el deseo de no haber nacido o bien de abandonarse en el Anticristo (8).

El estado de la pobreza se materializa como verdadero infierno (9), mientras el infierno cristiano pierde su significado atroz ante el desamor de la amada del poeta, el cual, invirtiendo categorías, purga su alma en el infierno amoroso (10).

Asimismo el paraíso se encarna en la amada, capaz de devolver mágicamente la juventud a quien la contempla, contraponiéndose a la *donna* dantesca “da cielo in terra a miracol mostrare” (11), que sirve de camino para llegar a la divinidad. El amor en la poesía de Cecco Angiolieri toma la faz de una metáfora mutante, infierno y paraíso, condena y elección, despojado de cualquier cariz religioso.

Toda actitud opositora de Cecco frente a Dante deberá entenderse dentro de un primer proceso de animadversión al *stilnovismo*, de su lenguaje idealista, refinado y áulico. Cecco y Dante escriben contemporáneamente en la década 1275-1285, años en los que el florecimiento es prácticamente desconocido, por tanto el modelo a epatar será la lírica de aquellos poetas que representan la herencia de la poética del amor cortés, el refinamiento acompañado de la intelectualización del sentir amoroso, constituyendo algunos sonetos angiolierescos un preantidantismo inconsciente. Sin duda Cecco debió conocer la lírica provenzal, la lírica goliárdica de los clérigos vagantes, la lírica siciliana de años anteriores, y la que en aquel momento se hacía en Toscana desde Guittone d'Arezzo hasta Dante.

No en vano en sus sonetos se pueden encontrar términos y tópicos de la lírica tradicional sículo-provenzal y de la *stilnovista* (12), casi siempre como bagaje poético autónomo y a la vez supeditado a un juego literario, a un anzuelo retórico con un claro fin paródico. Términos como: “segnor Deo”, “rosa novella”, “villania” (13),

(4) *Ibid.*, p. 29 (soneto XVII).

(5) *Ibid.*, p. 78 (soneto LXVI): “s'io gabbo, / sì prego Dio che mi faccia morire”.

(6) *Ibid.*, p. 82 (soneto LXX).

(7) Véase el canto XIII del *Inferno* de la *Divina Commedia* dedicado a los suicidas.

(8) *Rime*, op. cit., p. 30 (soneto XVIII).

(9) *Ibid.*, p. 91 (soneto LXXIX): “E' non m'è visto che sia altro inferno / se non la masserizia maledetta”.

(10) *Ibid.*, pp. 70-71 (sonetos LVIII y LIX).

(11) Dante Alighieri, *Vita Nuova. Rime*, Milano, Mursia, 1978, p. 58 (XXVI).

(12) Véase, aunque superado su punto de vista, Nino Fattovich, “La poesia amorosa di Cecco Angiolieri”, en *Annuario del Liceo-Ginnasio Dante Alighieri*, Fiume, Stabilimento tipografico La Vedetta d'Italia, Año académico 1922-1923.

(13) *Rime*, op. cit., p. 16 (soneto IV, vv. 3, 12, 13).

“abento”, “ire” (14), “messo”, “ca”, “servente” (15), “gentil core”, “cortese e piano”, “manza” (16), “desire”, “segnoria”, “piacimento” (17), “valente”, “ligio” (18). adquieren dentro del contexto poemático un tono totalmente sarcástico, en virtud de una mimesis irónica, antiidealista. Baste como ejemplo algunos versos que nos recuerdan a Cavalcanti

Il cuore in corpo mi sento tremare
 sì fort'è la temenza e la paura
 ch'i' ho vedendo madonna in figura
 cotanto temo di lei innoiare (19).

Estos cambian de sentido cuando el poeta se autocaricaturiza ante los viandantes, mermado de su juicio común ante los efectos del amor, y toma el soneto un carácter paródico:

E non poria in quel punto parlare:
 così mi si dà meno la natura,
 ched i' mi tengo in gran ventura
 quand'i' mi posso pur su' piei fidare.
 Infino a tanto che non son passato,
 tutti color che me veggiono andando,
 sì dicono: —Ve' colui, ch'è smemorato!”— (20)

Interesante el verso “E non poria in quel punto parlare”, que ironiza sobre la absoluta mudez del enamorado ante la sublimidad del amor que lo embarga, precisamente algo similar de lo cual presumiblemente se defiende Dante en una de las prosas de la *Vita Nuova* (21), ante la acusación de Angiolieri en el segundo de los sonetos enviados al florentino de hallar contradicción en unos versos donde dice entender y no entender las palabras de Beatriz. En este sentido existe como un preantiantismo en los sonetos de Cecco, es decir, antes del conocimiento de la obra de Dante, derivable de una actitud contraria al *stilnovismo*, bajo cuyo efecto nacen los primeros poemas dantescos.

No hay que olvidar que la oposición global de Cecco Angiolieri a la lírica idealista (provenzal, siciliana y *stilnovista*) se manifiesta en el uso consciente de un lenguaje paródico, que ridiculiza (aun a costa de autoridiculizarse) el amor cortés heredado, el mito de la *donna angelicata*, la sublimación amoroso-espiritual del poeta (“ch'i' perdo

(14) *Ibid.*, p. 31 (soneto XIX, vv. 3, 8).

(15) *Ibid.*, p. 37 (soneto XXV, vv. 1, 4, 9).

(16) *Ibid.*, p. 45 (soneto XXXIII, vv. 6, 9, 10).

(17) *Ibid.*, p. 57 (soneto XLV, vv. 7, 9, 10).

(18) *Ibid.*, p. 74 (soneto LXII, vv. 3, 10).

(19) *Rime, op. cit.*, p. 25 (soneto XIII).

(20) Véanse en Emilio Pasquini y Antonio Enzo Quaglio, *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 1º, tomo I (*Il Duecento*), Bari, Laterza, 1970, las expresiones cavalcantianas, tan similares a las de Angiolieri: “vostra figura”, p. 419, v. 3, “che fa tremar”, p. 420, v. 2, “son pien di paura”, p. 427, v. 2, “l'anima tremando”, p. 430, v. 52, “pauroso spirito”, p. 433, v. 13, “mi fa tremare”, p. 435, v. 17.

(21) Véase más adelante, la p. 601 de este estudio.

per moneta "l mie disire" (22)), y el lenguaje poético *stilnovista*, arraigado en una tradición literaria europea, como ha demostrado Mario Marti (23).

Otro de los fenómenos literarios en el que se inscriben los poetas del *Duecento*, pertinente en la polémica Cecco-Dante, es la doctrina de los distintos estilos, a la que pocos se substraen.

Basándose en obras latinas (*Rhetorica ad Herennium*, y *Ars poetica* de Horacio) Dante distingue en el *De Vulgari Eloquentia* (I-II, cap. IV) entre estilo superior o trágico, estilo medio o cómico y estilo inferior o elegíaco (24). Sin embargo falta la sección en la que tenía que haber tratado sobre el vulgar cómico (25).

Casi todos los poetas del *dolce stil nuovo* tienen incursiones en los estilos trágico y cómico. Entre los mismos *stilnovistas* surgen las disensiones internas; recordemos cuando Bonagiunta da Lucca reprocha la "iscura vostra parlatura" a Guido Guinizzelli (26), o las acusaciones de vileza de Cavalcanti a Dante (27), o el antiguittonismo de Dante (28).

Uno de los que expresan su antiantantismo en el sentido propio de Angiolieri, es decir, como *vituperium* dirigido más a la persona que a la obra, es el poema atribuido a Dante da Maiano en respuesta al soneto primero de *La Vita Nuova* que Dante envió a los *Fedeli d'Amore* ("A ciascun'alma presa e gentil core"), ridiculizándolo mediante una alusión corporal:

(22) *Rime*, op. cit., p. 99 (soneto LXXXVII).

(23) Cfr. *Cecco Angiolieri e i poeti autobiografici tra il '200 e il '300*, Lecce, Galatina, 1946. *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, pp. 83-129. *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956. *Con Dante e i poeti del suo tempo*, Lecce, Galatina, 1966, pp. 127-164, de Mario Marti. Véase también el reciente estudio de Luigi Peirone, *La coscienza dello stile comico in Cecco Angiolieri*, Savona, Sabatelli, 1977.

Mario Marti extrae la tradición de esta literatura: "Spira, insomma, nel *Paternostre du vin*, nel *Credo du ribaut*, o nel *Paternostre d'amour*, nel *Paternostre à l'usurier*, nella seconda parte del *Roman de la Rose*, nella continua e varia parodica del *Roman de Renart*, nell'atteggiamento beffardo di taluni fabliaux (...), anche tra i versi di un Marcabrù o, meglio, di un Guglielmo IX. (...) Sono gli stessi propositi della letteratura goliardica di tipo parodistico (...), i versi del primo libro della *Elegia* di Arrigo da Settimello (...). Ma l'esaltazione del denaro è anche nel Ruiz e nel Rustebeuf, e in alcuni adattamenti francesi ed inglesi, è nel *Couronnement de Renart* (...) Anche egli come i poeti "tragici" ed i poeti "comici" dell'Europa romanza, si riallaccia alla scuola e alla tradizione latina più recente, (...) traducendo in volgare la particolare fortuna di alcuni antichi temi". (*Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, op. cit., pp. 24, 86, 92 y 100).

(24) Véase, Dante Alighieri, *Opere minori* (a cargo de P.V. Mengaldo, B. Nardi, A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni), Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 161-169. La teoría de los estilos es recogida en la Edad Media por tratadistas como Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinesauf y Boncompagno da Signa.

(25) También en Aristóteles falta el libro de la *Poética* que debería tratar sobre el estilo cómico. Véase Aristóteles, *Obras*. (A cargo de P. Samaranch), Madrid, Aguilar, 1977, pp. 73-107. Curiosamente de ello habla Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 471, 472, 475, 478, 479.

(26) Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 481. Cfr. Mario Marti, *Poeti del Dolce Stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969, Introduzione, pp. 5-23.

(27) *Vita Nuova*, *Rime*, op. cit., p. 88 (XXIX): "I vegno il giorno a te infinite volte/ e trovo pensar troppo vilmente".

(28) *De Vulgari Eloquentia*, I, XIII, 1 y II, VI, 8.

Al tuo mistier così son parlatore:
 se san ti truovi e fermo de la mente,
 che lavi la tua coglia largamente,
 a ciò che stinga e passi lo vapore
 lo qual ti fa favoleggiar loquendo;
 se gravato sei d'infertà rea,
 sol c'hai farneticato, sappie, intendo (29).

Es sabida la costumbre de la época de enviàr a conocidos o desconocidos composiciones poéticas que en muchos casos se convertían en verdaderas disputas o *tenzoni*. A esto no escapa Dante, que envía al conciudadano de Cecco, poeta también *giocosso*, Meo dei Tolomei (30), algunos de sus poemas juveniles. También *tenzonò* Dante dentro del estilo cómico-realista con Forese Donati (31), pariente de su mujer, que aparece entre los glotones del Purgatorio (XXIII, 48 y ss.). Es necesario, entonces, extrapolar los términos y hablar de realismo-cómico (angiolierismo, por tanto) en la primera etapa de Dante. Propios de este estilo son el soneto "Sonar brachetti, e cacciatori aizzare" (32), los poemas dedicados a la dama llamada Pietra, las llamadas *rime petrose*, donde él mismo nos confiesa "voglio esser aspro / com'è ne li atti questa bella pietra" (33), alcanzando tonos de verdadera violencia al llamar homicida a dicha dama, animalizando autor y destinataria, hasta un final vengativamente cruel, tan similar a los versos de Cecco Angiolieri (34).

La faceta cómico-realista de Dante se enriquece al ser aceptada como obra suya el poema compuesto de 232 sonetos *Il Fiore*, al parecer escrito por los años 1286-1287, y que sólo recientemente ha sido publicado dentro del volumen VIII de sus obras completas por la *Società dantesca italiana*, aceptado unánimemente por la crítica (35). El erotismo que rezuma la obra parece devolvernos un Dante juvenil. Y si *Il Fiore* es cómico también el Infierno de la *Divina Comedia* coparticipa de este estilo. La *Comedia*, como el mismo Dante la llama (36), utiliza un estilo humilde con el placer de lo ridículo en ciertos casos (37), contrapuesta a "l'alta mia tragedia" (Infierno, XX, 113) como autodenomina Virgilio a su Eneida.

Los tres sonetos que se conservan de la correspondencia entre Cecco Angiolieri y Dante suponen un capítulo único en la historia del antidantismo. De las relaciones personales entre los dos poetas nada se sabe excepto que probablemente se

(29) *Rime*, op. cit., p. 80 (soneto IV).

(30) *Vita Nuova*, *Rime*, p. 105 (soneto LXIII).

(31) *Ibid.*, pp. 113-116 (sonetos LXXIII-LXXIV-LXXV-LXXVI-LXXVII-LXXVIII).

(32) *Ibid.*, p. 104 (soneto LXI).

(33) *Ibid.*, p. 148 (poema CIII, vv. 1-2).

(34) *Ibid.*, vv. 53-54: "Così vedess'io lui fender per mezzo/ lo core a la crudele che 'l mio squattral!", v. 58: "questa scherana micidiale e latra", vv. 59-60: "Ohmè, perché non latra/ per me, com'io per lei", vv. 70-71: "e non sarei pietoso né cortese, anzi farei com'orso quando scherza;", v. 73: "io mi vendicherei di più di mille", vv. 82-83: "e dälle per lo cor d'una saetta:/ ché bell'onor s'acquista in far vendetta".

(35) Cfr. *Opere di Dante Alighieri*, vol. VIII ("Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri). A cargo de Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1984.

(36) Véase Infierno, XVI, 128. Véase también la epístola a Cangrande.

(37) Véase Infierno, XVIII, 113-117, 130-133, XXVIII, 22-27.

conocieron en la batalla de Campaldino de 1288 que seneses y florentinos sostuvieron contra aretinos (38), en la cual los dos jóvenes participaron en las tropas a caballo. El primer soneto enviado a Dante data entre 1289-1294, período en el que las relaciones no supusieron grandes brusquedades. Presenta un retrato irónico y caricaturesco de un alto militar que al parecer luchó en la misma batalla, dentro del estilo habitual del poeta sienés: afán ridiculizante, estructura comparativa bímembre en cada verso, énfasis burlesco, enfocado, sobre todo, hacia la ficticia elegancia del personaje (algo similar habría conseguido ironizando sobre Ner Picciolin (39) que vuelve de Francia adinerado y con falsa finura de dicción), cuyo mayor sarcasmo recae en el verso octavo: “e pare un gallo, ed è una gallina”, pudiéndose interpretar de forma ambigua, es decir, como hombre cobarde o como hombre afeminado:

(A Dante Alighieri)

Lassar vo' lo trovare di Becchina,
Dante Alighieri, e dir del mariscalco:
ch'e' par fioin d'or, ed è di ricalco;
par zucar caffetin, ed è salina;

per pan di grano, ed è di saggina;
par una torre, ed è un vil balco;
ed è un nibbio, e par un girfalco;

Sonetto mío, vātene a Fiorenza:
dove vedrai le donne e le donzelle,
di' che 'l su' fatto è solo di parvenza.

Ed eo per me ne conterò novelle
al bon re Carlo conte di Provenza,
e per sto mo' gli fregiarò la pelle (40).

El segundo soneto enviado a Dante, perteneciente a los años 1292-1294, representa un leve desacuerdo con respecto a las sutilezas amorosas del último soneto de la *Vita Nuova* “Oltre la spera che più larga gira” (41). Los dos primeros cuartetos rezuman una finísima ironía, envuelta en humildad al considerar a Dante “amico” y “segnoire”, expresada en términos *stilnovistas*, para subsiguientemente apuntar con tono atemperado la protesta en los dos tercetos contra la aparente contradicción, “io no lo intendo” y “si ch'io lo 'ntendo ben”, del poema de Dante, que en el escolio en prosa se apresta a explicar impelido seguramente por el reproche de Cecco: “a dire che lo mio pensiero sale ne la qualitate di costei in grado che lo mio intelletto no lo puote comprendere, (...) cioè che tutto è lo cotale pensare de la mia donna, però ch'io sento lo suo nome spesso nel mio pensiero” (42), es decir, que no entiende el habla de su pensamiento, pero sí que ese pensamiento se refiere a Beatriz. Más que no entender los versos, Cecco pone en entredicho las inútiles (para él) y suti-

(38) Cfr. A.F. Massera, *Bullettino senese di storia patria*, año VIII, 1901, pp. 435-452, y P. Rossi, *Dante e Siena*, Siena, Tip. Lazzeri, 1921, pp. 32 y ss.

(39) *Rime*, op. cit., p. 115 (soneto CIII).

(40) *Rime*, op. cit., p. 112 (soneto C).

(41) *Vita Nuova*, *Rime*, p. 76 (XLI-XLII).

(42) *Ibid.*, pp. 75-76.

les disquisiciones amorosas del lenguaje dantesco, y por extensión *stilnovista*, sin introducir el sólito espíritu mordaz angiolieresco:

(A Dante Alighieri)

Dante Alighier, Cecco, 'l tu' serv'e amico,
si raccomand'a te com'a signore;
e sì ti prego per lo dio d'Amore,
il qual è stat'un tu' signor antico,
che mi perdoni s'ispiacer ti dico,
chè mi dà sicurtà 'l tu' gentil cuore;
quel ch'i' ti dico, è di questo tenore:
ch'al tu' sonetto in parte contraddico.
Ch'al meo parer ne l'una muta dice
che non intendi su' sottil parlare,
a que' che vide la tua Beatrice;
e puoi hai detto a le tue donne care
che tu lo 'ntendi: adunque, contraddice
a se medesmo questo tu' trovare (43).

El tercer y último soneto de la correspondencia Cecco-Dante abandona la polémica literaria del segundo para centrarse única y exclusivamente en el enfrentamiento personal, en el ámbito privado del florentino. Según declara en el verso octavo ("s'eo so fatto romano, e tu lombardo") fue compuesto en torno a 1303-1304, cuando Dante se encontraba en Verona bajo la hospitalidad de Bartolomeo della Scala en la primera época de su exilio, y Cecco presumiblemente proscrito en Roma en casa del cardenal sienés Riccardo Petroni. Ciertamente el soneto que Dante debió enviar a Cecco contendría claras muestras de reprobaciones a título personal, acusaciones que puntualmente el sienés devuelve a su enemigo en los dos cuartetos dentro de su más clara vena satírica y salaz. Divididos los versos en forma bimembre en la primera parte se expone el autorretrato de Cecco (que, por cierto, no supone ninguna anomalía con respecto a la imagen que de él tenemos) mientras en la segunda aparece el retrato de Dante con las mismas cualidades que Angiolieri, lo cual supone una negatividad evidente: si Cecco es fanfarrón no menos lo es Dante, cuya propia elocuencia le reportó grandes enemistades, si Cecco es un parásito igualmente lo es Dante buscándose la protección de príncipes peregrinando de corte en corte en tiempos de precariedad, si Cecco es ávido e injurioso tampoco Dante se ha contenido, y, por último si Cecco se comporta como noble (y es cierto que su familia era de origen nobiliario) Dante se las da de sabiondo y erudito (44). El tono de los tercetos cambia radicalmente. Acaso Dante *tenzonó* con Cecco más como juego literario que como ofensa personal, de ahí que el tono se aplaque con la sincera consciencia de la miseria y la desgracia que embarga a ambos, de la que no se liberarán por mucho que se lancen invectivas. Sin embargo, Cecco no seda por vencido, y aun dentro de la impotencia, está dispuesto

(43) *Rime, op. cit.*, p. 113 (soneto CI).

(44) También Dante en su juventud, a pesar de la modestia de bienes heredados al quedar huérfano, quiso aparentar un *gentiluomo* participando, por ejemplo, en las tropas a caballo en la batalla de Campaldino (1289), ya que el caballo debía mantenerse con una cierta cuota anual. (Véase Giorgio Padoan, *Introduzione a Dante*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 13).

a emular tercamente a su adversario, recapitulando con un agudo e incisivo verso:
Dante es el buey y Cecco el aguijón:

(A Dante Alighieri)

Dante Alighieri, s'ì so bon begolardo,
tu mi tien' bene la lancia a le reni;
s'eo desno con altrui, e tu vi ceni;
s'eo mordo 'l grasso, tu ne sugi 'l lardo;
s'eo cimo 'l panno, e tu vi fregghi 'l cardo:
s'eo so discorso, e tu poco raffreni;
s'eo gentileggio, e tu misser t'avveni;
s'eo so fatto romano, e tu lombardo.
Sì che, laudato Deo, rimproverare
poco pò l'uno l'altro di noi due:
sventura o poco senno cel fa fare.
E se di questo vòl dicere piùe,
Dante Alighier, i' t'averò a stancare
ch'eo so lo pungiglion, e tu se' 'l bue (45).

Probablemente Dante nó dio respuesta, pero sí lo hizo en su lugar el poeta de Pistoia Guelfo di Collo Taviani, que, sin embargo, no logra la frescura, el ingenio ni la mordacidad del soneto angiolieresco, a pesar de imitar todas las rimas del sienés. Taviani califica a Cecco de inconsciente y loco, advirtiéndole que no posee la talla intelectual del Dante filósofo:

(Risposta di Messer Guelfo Taviani in difesa di Dante)

Cecco Angelier, tu mi pari un musardo,
sì tostamente corri, e non vi peni
deliberar, ma incontanente sfreni
come poledro o punto caval sardo.

Or pensi sia del ferrante al baiardo
che con Dante di motti tegni meni,
che di filosofia ha tante veni?
Tu mi pari più matto che gagliardo.

Filosofi tesoro disprezzare
den per ragione, e loro usanza fue
sol lo 'ngegno in scienza assottigliare!

Or queste sono le virtute sue;
però pensa con cui dei rampognare
chi follemente salta tosto rue (46).

Otro importante y último capítulo antidantista será el protagonizado por Cecco D'Ascoli, que tuvo correspondencia con Cino da Pistoia y que fue un gran experto en medicina y astrología en su época, acusado de herejía y condenado a la hoguera en 1327. En varios pasos de su poema *L'Acerba* contesta a Dante, por ejemplo cuando le reprocha el haber atribuido en el canto VII del infierno un poder por encima de la razón a la Fortuna, (III,1-; IV,5-), y su oposición se hace personal e irónica cuando

(45) *Rime*, op. cit., p. 114 (soneto CII).

(46) *Vita Nuova*, *Rime*, op. cit., p. 160 (soneto CIX).

considera *La Commedia* dantesca como una fábula fantástica exenta de rigor científico (IV, 112-149):

Qui non si canta al modo delle rane,
qui non si canta al modo del poeta
che finge, immaginando, cose vane;
ma qui risplende e luce ogni natura
che a chi intende fa la mente lieta.
Qui non si gira per la selva oscura. (...)
Le favole mi fur sempre nemiche.

“L’antidantismo dell’età di Dante è un fenomeno unico e irripetibile, in quanto fissa un rapporto tra uomini viventi e riflette un’attualità di implicanze personali che giova ad una illustrazione bilaterale dei problemi. Ma dopo la morte del poeta, l’antidantismo diventa un capitolo della storia del gusto letterario. Si potranno sempre rilevare punte offensive, ma l’attacco non è più un fatto personale contro Dante, quanto un atteggiamento di rifiuto, totale o parziale, verso un tipo di cultura da lui rappresentato” (47).

Resulta inútil insistir, por otra parte, sobre la existencia y tradición de textos erótico-amorosos en la poesía italiana dirigidos a hombres. *La verace amicizia* de Brunetto Latini, poema incluido en el *Favolello*, o los poemas enviados a Trebaldino Manfredini por Gilio Lelli y por Cecco Nuccoli, o los del perugio coetáneo de Nuccoli, Marino Ceccoli, a un “sconosciuto signore” (48), dan muestras de ello.

Son sabidos también en la Edad Media los “atacchi ai clerici vagantes e le lotte della Chiesa per contenere il malcostume sessuale nei conventi e nei confessionali, nonché la proibizione —avvenuta a opera di Gregorio VII— del matrimonio dei preti, lasciando tuttavia loro una certa libertà nei rapporti sessuali e matrimoniali, compresi quelli omosessuali. Tanto che solo nel 1234 papa Gregorio IX pensò di mettere un po’ d’ordine in merito a queste tendenze, non proprio ortodosse, ordinando ai monaci predicatori di estirpare il peccato di sodomia e di considerare i peccatori come eretici. Tale vizio, peraltro, non sembrava affatto estirpato se, a metà del XVI secolo, Giovanni della Casa, vescovo di Benevento e nunzio di papa Giulio II, pubblicò un libro in difesa degli omosessuali che dedicò allo stesso pontefice, mentre sembra che papa Sisto concedesse ai cardinali di godere dei favori dei fanciulli nei mesi più caldi (49). Por otra parte Mario Miele se expresa en los siguientes términos, hablando del *Due-Trecento*: “In Toscana, dove l’omosessualità era molto diffusa, la persecuzione risultava in certo modo meno dura, in quanto —a giudizio di alcuni giuristi dell’epoca— se si fosse comminata la pena di morte per ogni *reato di sodomia*, il paese intero si sarebbe riempito di roghi e di forche. In ogni caso, a Lucca la pena capitale sussisteva per il *sodomita attivo*, mentre il *pasivo* veniva condannato a pene

(47) Guido di Pino, *Italianistica* (“L’antidantismo nell’età di Dante: l’uno e l’altro Cecco”), núm. 2, mayo-agosto 1973, p. 248.

(48) Renzo Paris y Antonfo Veneziani, *L’amicizia amorosa*, op. cit., p. 49. Natalino Sapegno, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 345.

(49) Piero Lorenzoni, *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana*, Milano, Il Formichiere, 1975, p. 11.

minori; a Firenze soltanto gli omosessuali recidivi, la seconda o la terza volta che venivano colti in flagrante, erano condotti al rogo" (50).

Los sonetos con carácter homófilo de Cecco Angiolieri son los que algunos críticos, entre ellos Mario Marti, han considerado de dudosa atribución (51). Sin embargo mayor error me parece descartar tales sonetos del corpus angilieresco por el mero hecho de tratar un tema homófilo (así lo hace la edición moderna de Gigi Cavalli, *op. cit.*), que recuerda la interpretación de Walter Binni sobre los sonetos de Miguel Angel como amistad ideal y viril, que atribuírselos en base a hipótesis.

Antes de nada es necesario observar que en uno de sus sonetos Cecco nos describe una serie de amistades con las que deambula, la mayoría con tendencias sodomíticas:

Io poterei così star senz'amore
come la sodomia tòllar a Moco
o come Ciampolin gavazzatore
potesse vivar tollendoli 'l gioco,
o come Min di Pepo Accorridore
s'ardisse di toccar Tan pur un poco,
o come Migo, ch'è tutto d'errore
ch'e' non morisse di caldo di fuoso (52).

Por tanto, con tendencias sodomíticas tenemos a Moco, a Ciampolin, que parece identificarse con el Ciampol de otro soneto (53), y con el Ciampolino que Meo dei Tolomei en sus sonetos maldice casi por las mismas razones que a su hermano Mino di Zeppa: derroche, vanagloria y sodomía (54). Por último tenemos a Migo condenado "al caldo di fuoco", es decir a la hoguera, que, junto a la horca era el tipo de muerte que imponían a heréticos y sodomitas. Está fuera de toda duda, pues, que entre las amistades de Cecco figuran reconocidos homosexuales (55).

En cuanto a los cuatro sonetos que se dirigen estrictamente a hombres poseen ciertos rasgos peculiares de Cecco, aun cuando no se inscriben dentro del más logrado tono cómico angiolieresco. Pueden rastrearse elementos comunes como la técnica de diálogo entre autor y terceros personajes o el uso de expresiones similares de otros sonetos. El primero de ellos se resuelve en una suerte de diálogo con unos desconocidos "signori" a los que pregunta por su amado para terminar en el desengaño:

(50) Mario Miele, *Elementi di critica omosessuale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 67.

(51) Son pocos los críticos que han hecho sólo mera mención, entre ellos Mario Marti, en *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. I, Torino, U.T.E.T. 1974, p. 80. Renzo Paris y Antonio Veneziani, en *L'amicizia amorosa*, *op. cit.*, pp. 24, 39. Giampaolo Dossena, en *Storia confidenziale della letteratura italiana* (Dalle origini a Dante), Milano, Rizzoli, 1987, p. 224.

(52) *Rime*, *op. cit.*, p. 19 (soneto VII).

(53) *Ibid.*, p. 142 (soneto CXXVI, de dudosa atribución).

(54) Maurizio Vitale, *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, *op. cit.*, p. 468, y Mario Marti, *Poeti giocosi del tempo di Dante*, *op. cit.*, p. 148.

(55) Más personajes coetáneos de igual condición, posibles amistades, aparecen en un soneto de Iacomo dei Tolomei, llamado Graffione (véase Maurizio Vitale, *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, *op. cit.*, pp. 523-524).

—Udite udite, dico a voi, signori,
e fate motto, voi che siete amanti:
avreste voi veduto, tra cotanti,
cotal c'ha 'l volto di tre be' colori?

Di ros'e bianch'e vermigli'è di fuori;
or lo mi dite, ch'i' vi son davanti,
sed elli inver di me fe' tai sembianti,
ched i' potessi aver que' suo' colori.

—Noi non crediam che li potessi avere,
però ched e' non fece ta' sembianti,
che fosse ver' di tu umiliato.

—Sed e' nol fece, i' mi pongo a giacere
e comincio a far ta' sospiri e pianti,
che 'n quattro dì cred'esser sotterrato (56).

En el segundo soneto se utiliza una expresión típica de Cecco: jurar por los santos evangelios (57) ("a le sante guagnele", v. 2). Igualmente en los dos últimos versos (vv. 13-14) advierte una recriminación, una posible amenaza, que nos trae a la memoria las asechanzas contra Becchina el día que quedase libre del castigo amoroso (58), o la certeza de conseguir su piedad como una venganza oculta (59):

I' so non fermo in su questa oppenione
di non amar, a le sante guagnele,
uomo che sia inver di me crudele,
non abbiendo egli alcuna cagione;
ma questo dico, senza riprensione,
di non servirti, nè sarò fedele,
poi che di dolce mi vòì render fele:
fàilti tu, ma non ne hai ragione.

Da ch'i' conosco la tua sconoscenza,
che tu ricredente contra me fai,
vogli' arrestare di te mai servire.

Per la qual cosa i' crederei 'nsanire,
se tu non n'avessi gran penitenza,
con essa avendo grandissimi guai (60).

El estilo de ambos tiene concomitancias con el *stilnovismo* en expresiones como "Di ros'e bianch'e vermigli'e' di fuori".

Hasta qué punto puedan o no pertenecer a la biografía de Cecco o cuánto hay de ejercicio literario (o parodia, como sería el interpelar a hombres en lugar de mu-

(56) *Rime*, op. cit., p. 138 (soneto CXXII), en la edición de Vitale p. 444 (soneto CXXIII), en la edición de Marti p. 240.

El verso 14 trae ecos de "già mille volte seria sotterrato" (*Rime*, op. cit., p. 95, soneto LXXXIII, v. 11).

(57) Ver *Rime*, op. cit., p. 96 (soneto LXXXIV, v. 1).

(58) *Ibid.*, p. 56 (soneto XLIV, vv. 13-14).

(59) *Ibid.*, p. 37 (soneto XXV, v. 14) y p. 42 (soneto XXX, v. 14).

(60) *Ibid.*, p. 139 (soneto CXXIII), edición de Vitale p. 445 (soneto CXXIV), edición de Marti, p. 241.

jeros, como hace Dante (61)) no lo sabemos ni es imprescindible saberlo. La mayoría de los críticos y comentaristas califican a estos sonetos de “materia scabrosa” (62), o extraños “agli interessi umani di Cecco” (63), sabiendo que entonces, como hoy, resultaba tan normal, aunque también subrepticio, una escritura esquizofrénica, es decir, un Dante trabaja en la redacción de *Il Fiore* en los mismos años en que está componiendo la *Vita Nuova*.

Los dos restantes sonetos van dirigidos a una misma persona, un tal ser Corso o Corzo, mucho más cercanos estilísticamente al grandilocuente verbo de Cecco Angiolieri. Traspasado de amor no hay hierba medicinal ni medicamento que lo pueda salvar. La alusión a Galeno, el famoso médico griego, aparece en otro soneto de vituperio contra el padre (63), igualmente que la expresión “gocciola d’acqua nel mare” (64). Por último la hiperbólica idea de que es el hombre con más dolor de entre los vivos y los aún no nacidos es distintiva de otros poemas de Cecco (65):

Un Corzo di Corzan m’ha sì trafitto,
che non mi val cecèrbita pigliare,
né dolci medicine né amare,
né otriaca che vegna d’Egitto.

E ciò che Galien ci lasciò scritto
aggio provato per voler campare:
tutto m’è gocciola d’acqua nel mare,
tanto m’ha ‘l su’ velen nel mie cor fitto.

Là ‘nd’i son quasi al tutto disperato,
poi ched e’ non mi val null’argomento;
a questo porto Amor m’ha arrivato.

Ché son quell’uom, che più vivo sgomento,
che si’ nel mondo o che mai fosse nato:
chi me n’ha colpa, di terra sia spento (66).

El segundo dirigido a ser Corso, y que algunos consideran anterior, traspasa todo el sufrimiento del poeta a su rival amoroso en forma de ataque directo, letal, con la impronta de animalización de las personas (67), propia del sienés, en este caso el enemigo se convierte en buey y en oso, mientras el vino, tan benefactor en otros momentos, adquiere propiedades nocivas.

La invectiva angiolieresca se envuelve en la ambigüedad cuando en los tercetos aparece un “gaio compagno e avvenente”, naciendo el amor hacia ese joven o hacia Corso y los celos causados por ser Corso o su joven amante:

(61) *Vita Nuova*, *Rime*, *op. cit.*, p. 42 (XIX): “Donne che avete intelletto d’amore”.
(62) Maurizio Vitale, *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, *op. cit.*, p. 444, n. 1, y p. 445, n. 1.

(63) Gigi Cavalli, *Rime*, *op. cit.*, p. 138 (comentario).

(64) *Ibid.*, p. 47 (soneto XXXV, v. 1).

(65) *Ibid.*, véase p. 20 (soneto VIII, v. 5).

(66) *Ibid.*, p. 140 (soneto CXXIV), edición de Vitale pp. 446-447 (soneto CXXV), edición de Marti, p. 242.

(67) Véanse *Rime*, *op. cit.*, p. 61 (soneto XLIX, v. 2: “La notte come serpe mi travollo”, p. 79 (soneto LXVII, v. 2: “Com’è l’uccel quand’è vivo pelato”).

In tale, che d'amor vi passi 'l core,
abbattervi possiate voi, ser Corso,
e sì vi pregi vie men ch'un vil torso
e come tòsco li siate in amore.

E facciavi muggiare a tutte l'ore
del giorno, come muggia bue od orso,
e, come l'ebbro bee a sorso a sorso
il vin, vi facci ber foco e martore.

E se non fosse ch'ì non son lasciato,
sì mal direi, e vie più fieramente,
al vostro gaio compagno e avvenente
che di bellezze avanza ogni uom nato;
ma sì mi stringe l'amor infiammato,
che verso lui ho sparto per la mente (68).

Existe, por último, otro soneto, primeramente atribuido a Cecco y que Mario Marti ha restituido a Muscia da Siena donde se dirige entusiastamente hacia un tal Lano (69) ofreciéndole lo imposible (flores y frutos fuera de la estación apropiada), lo que viene a ratificar la abundancia de una lírica homófila en la Siena de la época.

Apéndice

Como pequeño epílogo señalo ciertos versos de la *Divina Comedia* que me parecen significativos respecto a la tolerancia y admiración que Dante tuvo hacia sus ilustres conciudadanos tachados de sodomía. Mario Miele nos dice: "il peccato contro natura non viene quindi considerato da Dante necessariamente irreparabile. Ciò sorprende davvero, se si tien conto delle durissime sanzioni giuridiche economiche che colpivano gli omosessuali in Toscana e in Europa nel Medioevo; nè Dante spiega perchè costoro espiino in Purgatorio la colpa (...), mentre altri, fra i quali "la cara e buona imagina paterna" di Brunetto, appartengono alla masnada di coloro che patiranno per sempre i supplizi infernali" (70).

En el Purgatorio (XXVI, 31-36) una curiosa imagen nos devuelve a sodomitas y heterosexuales abrazándose festivamente:

Li veggio d'ogne parte farsi presta
ciascun'ombra e baciarsi una con una
sanza restar, contente a brieve festa:
così per entro loro schiera bruna
s'ammusa l'una con l'altra formica
forse a spiar lor via e lor fortuna.

(68) *Ibid.*, p. 141 (soneto CXXV), edición de Vitale pp. 447-448 (soneto CXXVI), edición de Marti, p. 243.

(69) Edición de Vitale, p. 517 (soneto II), edición de Marti, p. 293, G. Contini, *Poeti del Duecento. Poesia realistica toscana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 44 (soneto XXIII), Renzo Paris y Antonio Veneziani, *L'amicizia amorosa*, op. cit., p. 41. También cfr. A.F. Massera, *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, vol. I, Bari, Laterza, 1920, p. 122 (soneto CXIX).

(70) Mario Miele, *Elementi di critica omosessuale*, op. cit., pp. 127-128.

Es, sin embargo, en el Infierno (XVI, 46-51) donde Dante expresa incluso físicamente ese afecto hacia los sodomitas condenados, personajes florentinos que lucharon por el bien de su ciudad y que Dante admira hasta el punto de querer abrazarlos efusivamente si no fuese por el peligro del fuego, hecho que llama bastante la atención por la absoluta ausencia de temor:

S'i' fossi stato dal foco coperto
gittato mi sarei tra lor di sotto,
e credo che 'l dottor l'avría sofferto;
ma perch'io mi sarei bruciato e cotto,
vinse paura la mia buona voglia
che di loro abbracciar mi face ghiotto.

Aunque algunos de estos versos se prestan a la ambigüedad la interpretación ofrecida por Miele me parece demasiado tendenciosa: “Se io fossi stato al riparo (coperto) dalla persecuzione dell'omosessualità (foco: al tempo di Dante gli omosessuali venivano condannati al rogo), mi sarei fatto inculare fra loro (o da loro, con loro: gittato mi sarei tra di lor sotto) e penso che Virgilio l'avrebbe tollerato, concesso (l'avría sofferto: è noto che Virgilio era frocio; sofferto da *sofferére* o *sofferire* derivati dal latino *suffere*, compuesto da *sub*, sotto e *ferre*, portare: Virgilio avrebbe portato Dante sotto, cioè l'avrebbe indotto all'omosessualità); ma poiché avrei subito le pene della persecuzione (mi sarei bruciato e cotto), la paura vinse il desiderio (buona voglia) che mi rendeva goloso (ghiotto) di abbracciarli” (71).

(71) *Ibid.*, pp. 128-129.

INDICE

INTRODUCCION	Págs. 5
PONENCIAS	
C. ALVAR, <i>Li occhi in prima generan l'amóre</i> : Consideraciones sobre el concep- to de 'amor' en la poesía del siglo XIII	9
V. BELTRAN, <i>Fuge lo lixignolo</i> : Elementos popularizantes en la lírica del Duecento	23
M. GIL ESTEVE, Las ciudades, los hombres y Dios	41
C. LOPEZ CORTEZO, La modalidad como clave del <i>Cantico di Frate Sole</i>	55
COMUNICACIONES	
M ^a S. ANAYA, Presencia del culto y de la liturgia mariana en el lenguaje poéti- co del <i>Dolce Stil Nuovo</i>	75
C.I. ARAGONES CHOLBI, <i>Il Novellino</i> : Notas para un análisis de la ética y so- ciedad de la época	83
A. ARCE, Federico II en Palermo y Alfonso X en Toledo: Dos cortes y una misma cultura	97
C. BARBOLANI, Guittone D'Arezzo a la mujer perfecta	105
A. BARRENO BALBUENA, Posibles elementos teatrales en una "Lauda" de un Domingo de Adviento	117
C.F. BLANCO VALDES, El tópico de la muerte por amor en el "Dolce Stil Nuovo" con especial referencia a Guido Cavalcanti	143
S. BOUVIER - L. ROJAS - O'DONNELL - MARTIN, Temas y motivos del trova- dorismo románico: algunas precisiones metodológicas	151
A. CALOGIURI, Guido Cavalcanti ed Ezra Pound	159
C. CALVO RIGUAL, La sufijación en <i>Il Novellino</i>	173
J.M ^a CARDO GUINALDO, El diablo en las corrientes del cristianismo cátaro . .	187
M. CARRERA DIAZ, Ver otros mundos: de Marco Polo a Benzoni	199

J. CASTAÑO RUIZ, Trovadores italianos del Duecento en <i>les vies des Plus celebres et anciens poètes provençaux</i> de Jean de Nostredame	209
A. CONDE MUÑOZ, Reflexiones sobre la figura de S. Francisco de Asís y la cultura del siglo XIII	219
M.A. CUEVAS, La poesía duecentista en la historiografía literaria decimonónica: Francesco de Sanctis	225
E. DAL MASCHIO, Tre sonetti del codice A (Vat. Lat. 3793)	237
F.J. DECO PRADOS, En torno a las influencias sobre la poesía amorosa del Duecento: ¿un influjo árabe en los poetas de la Scuola Siciliana?	249
F. DIAZ PADILLA, La comparación: principal recurso intensificador de la poesía siciliana	259
A. DOMINGUEZ FERRO, El apóstrofe <i>Rosa</i> en la escuela siciliana del Duecento	279
J. ESPINOSA CARBONELL, Oro y Negro: La desmesura en el <i>Novellino</i>	287
FERNANDEZ VALBUENA, La sustancia dramática en las Laudas de los disciplinantes umbros	295
C. FLORES, A orgulhosa desesperada: proposições para unha lectura global dunha cantiga de amigo siciliana	303
C. GARCIA PEÑA - D. SUAREZ QUEVEDO, Consideraciones sobre el urbanismo del siglo XIII en Italia	313
T. GIL GARCIA, Los italianos en el camino de Santiago	329
M. GIL ROVIRA, La tradición artúrica e <i>Il Novellino</i>	339
A. GIORDANO, Brunetto fra Dante e Ser Durante	345
A. GIORDANO GRAMEGNA, La Compiuta Donzella: Il mito storiografico e la poesia	375
I. GONZALEZ, Rentabilidad del apóstrofe en la poesía de Giacomino Pugliese	381
V. GONZALEZ MARTIN - P. MATAS GIL, Características lingüísticas de la poesía umbra del Duecento	387
J.-G. GONZALEZ MIGUEL, Personajes bíblicos en la poesía italiana no religiosa del S. XIII	397
P. GIL POVEDANO, Los inicios del <i>Novellino</i> desde una perspectiva funcional	417
P.L. LADRON DE GUEVARA MELLANO, El milagro del monje y la flor en Bonvesin da la Riva: (variantes respecto a Berceo y Alfonso X)	427
A. LEYVA, De nuevo sobre la poesía laudística en España y Portugal	435
A. LINAGE CONDE, En torno a las formas de la vida religiosa consagrada en el "Duecento" italiano	443
M. MAROTTA PERAMOS, Los viajes, los viajeros y el público en el siglo XIII	453
A. MARTINEZ-PEÑUELA VIRSEDA, Los juglares y la rosa: de Cielo D'Alcamo a Dario Fo	461

A. MARTINEZ PEREZ, <i>Li livres dou tresor</i> de Brunetto Latini y su carácter divulgador	469
N. MESSINA, A proposito dei siciliani. Breve ricognizione della bibliografia <i>ottantana</i> in chiave didattica	477
J. MONTOLLA MARTINEZ, Italia y los italianos en las <i>CSM</i>	483
C. MORPURGO, Tipologia di un' università italiana nel Duecento: L'università di Bologna	495
M ^a .T. NAVARRO SALAZAR, La recepción de Jacopo de Varazze en una leyenda Navarra	501
S. PORRAS CASTRO, El Duecento en la novelística histórica italiana	517
L. RIVERA RECIO, Iconografía geocéntrica del "Duecento" en el canto XXXIV del <i>Infierno</i>	529
M. RODRIGUEZ FIERRO, Poesía religiosa y poesía popular como expresión de distintos ámbitos culturales	543
E. RUSPOLI, Lo individual en Tomás de Aquino	551
R. SCRIMIERI, El lenguaje de las "laude" místicas de Jacopone da Todi: La lauda 89	559
J.A. TRIGUEROS CANO, El debate del agua y el vino en las literaturas española, italiana y francesa (aproximación al estudio comparativo del tema en los inicios de estas literaturas)	567
M ^a .D. VALENCIA MIRON, El tema de la penitencia: Una concordancia entre <i>I dodici conti morali</i> , <i>Las Cantigas de Santa María</i> y <i>Le chevalier au Barisel</i>	587
C. VERA SAURA, Cecco Angiolieri: Antidantismo y homofilia	597

