

DOCTRINAS DE AMOR Y SU EXPRESIÓN LÍRICA EN TIEMPOS DE DANTE ALIGHIERI.

MAYERÍN BELLO VALDÉS
Universidad de La Habana

No será hasta el siglo XIII que las distintas regiones italianas ofrezcan sólidos ejemplos de una literatura en lengua vernácula. Primicia digna de consideración resultan ya las composiciones de san Francesco d'Assisi y de Jacopone da Todi, pero es sobre todo la poesía siciliana, desarrollada en la elegante corte de Federico II, la que marca el inicio de una cultura tradición lírica de tema amoroso, que culminará en las creaciones del *dolce stil novo* toscano.

Obligada mención merece, por otra parte, el estímulo que para el desarrollo literario significó la penetración en Italia de la literatura francesa contemporánea. Dos vertientes lingüísticas y literarias se desarrollaron, respectivamente, en el Norte y Sur de Francia: la literatura en lengua de *oïl*, y la de lengua de *oc* o provenzal. En la primera se difunden inicialmente canciones de gesta y después las novelas de caballería medievales sujetas al código del amor cortés. Las leyendas y tradiciones que sirven de asunto a tales aventuras se agrupan en ciclos como el artúrico, el de los amores de Tristán e Isolda, el de la búsqueda del Grial, y el llamado clásico, reelaboración medieval de leyendas grecolatinas. Testimonio de su difusión, lo ofrece Dante

Alighieri en su célebre canto V, en el que Paolo y Francesca son inducidos al pecado por la lectura de la novela que contaba los amores de Lanzarote y Ginebra. Y aunque la lengua de *oïl* produjo también tempranos frutos en el terreno lírico, es, sin embargo, el provenzal el que marca con su influencia las regiones vecinas o aquellas en las que los trovadores ejercen su magisterio, como sucede en el caso de la corte siciliana de Federico II. Así, la naciente literatura, y en especial aquella poesía lírica de tema amoroso, adaptará al vulgar itálico temas, tópicos y códigos de la poesía trovadoresca.

La tradición poética de los sicilianos (entre sus principales figuras merecen citarse Pier della Vigna y Iacopo da Lentini) es continuada en la Toscana. Dignos antecedentes del áulico *dolce stil novo* se tienen en la obra de Guittone d'Arezzo y en la de los poetas de la denominada escuela de transición, todavía muy sometidos a los dictados de provenzales y sicilianos. Con el nuevo estilo de poetizar que cultiva el cenáculo florentino, capitaneado por Guido Cavalcanti y Dante, el vulgar alcanza su madurez a la vez que se asimilan los conceptos foráneos para producir una poesía amorosa cuya espirituali-

dad sublima, hasta casi hacerlo desaparecer, el ya refinado y sutil erotismo de las rimas de los trovadores.

EL DOLCE STIL NOVO: DEFINICIONES Y DISTINCIONES

En la sexta cornisa del *Purgatorio* dantesco, entre los golosos (Canto XXIV), el viajero encuentra al poeta Buonagiunta Orbicciani da Lucca. Una retórica pregunta de Buonagiunta es el pretexto para que el autor se presente a través de la enunciación de un proceder poético:

“Ma di s'i'veggio que colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
'Donne ch'avete intelletto d'amore'.
E io a lui: "I'mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e'ditta dentro vo significando”.

(*Purg.* XXIV; 49-54)

(Pero dime si estoy viendo a aquel que compuso/ las nuevas rimas que comienzan/ “Mujeres que tenéis entendimiento de amor”./ Yo le contesté: “Yo soy uno, que cuando/ Amor me inspira, anoto, y del modo/ en el que él dicta dentro de mí voy expresando.)¹

Precisa el poeta, entonces, a través del lúgubre, la célebre definición:

“O frate, issa vegg'io” diss'elli “il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal *dolce stil novo* ch'i'odo”.

(S.M.B.) (*Purg.* XXIV; 55-57)

(“¡Oh hermano! ahora veo”, dijo él, “el nudo/ que al Notario y a Guittone y a mí impidió/ alcanzar el dulce estilo nuevo que oigo”)

De esta manera, a través de Buonagiunta, se delinea una historia literaria: la poesía siciliana (aludida en los versos a través del *Notaro*, el notario, Iacopo da Lentini) y la escuela toscana de transición a la que se adscriben el goloso y Guittone d'Arezzo, son, a la vez que antecedentes del *dolce stil novo*, una etapa superada por la excelencia del poetizar florentino. Nótese de pasada cómo el desdén hacia Guittone –importante figura, sin embargo, para el desarrollo de la lírica amorosa italiana– está bastante atenuado en el pasaje, habida cuenta del duro ataque que recibe en *De vulgari eloquentia*:

Nosotros [Dante habla en nombre del cenáculo stilnovista] buscamos la forma de la sintaxis legítima (...) hay también una ordenación sintáctica sabrosa y elegante y al mismo tiempo sublime que es la propia de los grandes escritores (...) Escritas con esta sintaxis solamente encontramos las grandes canciones.

(D. Alighieri, *Obras completas*, 768)²

Aduce Dante, entre otros, ejemplos de Arnaldo Daniel, el trovador provenzal, de Guido Guinizelli, de Guido Cavalcanti, de Cino da Pistoia y propios, para exclamar al final de su argumentación:

¡Cesen, por tanto, los ignorantes, que ensalzan a Guitón de Arezzo y a otros, y que no han sabido liberarse de un vocabulario y de una sintaxis propios de la plebe!

(D. Alighieri, *Obras completas*, 768)

¹ La edición que se ha utilizado es la siguiente: Dante Alighieri: *La Divina Commedia*, ed. de Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze: Le Monnier: 1988.

Mientras no se indique lo contrario, la traducción de las citas es de la autora.

² La versión castellana del *Tratado de la lengua vulgar* es de Nicolás González Ruiz, traductor de las *Obras completas de Dante Alighieri*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

En contraste con las precisiones aquí ofrecidas acerca de la "novedad" de las opciones estilísticas que singularizan la experiencia propia y la de los adeptos del credo poético, la definición dantesca del *dolce stil novo*, tal cual es enunciada en los citados versos del *Purgatorio* (52-54), se presenta enfática y jerarquizadora de un solo aspecto del nuevo estilo, de dudosa preminencia. Era, pues, natural, que tal poética *in nuce*, hartamente controvertida, secundase las intenciones de la crítica romántica de ver en ella, ante todo, la afirmación de una sentida inspiración, en detrimento de las preocupaciones de orden formal o de enseñanza moral. Hay que conceder que, en efecto, cuando en el citado pasaje del *Purgatorio*, Buonagiunta identifica a Dante ante todo como el creador de *las nuevas rimas*, lo inédito del nuevo estilo se asocia unívocamente con la disposición del poeta a seguir los dictados del amor. Sin embargo, como lo demuestran sus declaraciones de poética avaladas por un quehacer artístico, aun cuando Dante no desdeñe el valor de la inspiración y de la autenticidad del sentimiento al que se canta —y al subrayarlo en el pasaje marca la distancia con el estilo artificioso, hermético y retorcido de los poetas aludidos por Buonagiunta en los versos—, proclama constantemente que la poesía es trabajo arduo con la materia lingüística, a la que hay que moldear, librar de asperezas, tal como acontece con el herrero en sus afanes para someter al hierro (según analogía del *Convivio* I, xi). No se pierda de vista tampoco que el *dolce stil novo* sale a colación en los versos del *Purgatorio* a propósito de la presentación del peregrino poeta como el autor de "Donne ch'avete intelletto d'amore". Con esta canción de la *Vita nuova* el sujeto lírico quiere marcar una nueva fase en su entendimiento y sentimiento del amor por Beatriz: no más sufrimientos por los desdenes sino goce virtuoso en

la contemplación de la belleza, felicidad y beatitud del amante cifrados en la pura alabanza. Tal subtexto, pues, connota y redimensiona la declaración de amor y de poética contenida en los aludidos versos (49-54) de la segunda cántica.

Por su parte, el dantista Umberto Bosco propone esta plausible interpretación de la definición lírica:

Para comprender bien la definición dantesca del nuevo *estilo* suyo y de sus amigos, es necesario comprender en qué sentido es *dulce* y por qué *nuevo*. Es necesario, ante todo, hacer notar que *dulce* es cualidad para Dante de la poesía de amor. En *Purg.* XXVI 97-99, llama *dulces y hermosas* a las *rimas de amor* de Guinizelli, y la connotación es reafirmada un poco más adelante (*Vuestros dulces versos ...*, 112). Pero en la tercera canción del *Convivio* (...) se dice explícitamente que a la poesía de amor conviene un estilo *dulce* (...) mientras que a la poesía doctrinal le es propio un estilo *áspero y sutil*. La dulzura del nuevo estilo (...) consiste, pues, en un determinado tono lingüístico (...). Las características musicales del *stilnovo*, como se puede deducir de la confrontación, en los límites en que es ello posible, con las del vulgar ilustre, fijadas por Dante en *De vulgari eloquentia*, están dadas por una construcción sintáctica que no sea enrevesada (...), por vocablos que ni sean demasiado refinados ni pertenezcan al habla (salvo el caso en que se produzca una sabia combinación); el sonido no debe ser ni demasiado usual, ni afectado ni duro; los vocablos serán de medida trisilábica o cercana a esta, llanos, es decir, ni esdrújulos ni agudos (...) Deben ser evitados, asimismo, la repetición frecuente de un mismo sonido en rima y el uso de rimas equívocas (que están en la base del *trobar clus* provenzal y del modo de Guittone)³. A esta caracterización responden

³ Rima equívoca: se da cuando riman dos palabras fonéticamente idénticas pero de diverso significado.

puntualmente las canciones de amor de Dante y, en particular, *Donne ch'avete*, citada precisamente como ejemplo del nuevo estilo. (Bosco, *Introduzione, Purg.* XXIII, 392-393)

En consecuencia, una de las características más señaladas del *dolce stil novo* consistiría en la moderna batalla por dotar de verdadera dignidad literaria a la lengua vulgar en un momento en que el latín es considerado como el vehículo idóneo de cultura. También en obras posteriores a la "ofensiva" stilnovista como el *Convivio* (escrito entre 1304 y 1307), y *De vulgari eloquentia* (1304-1305, interrumpida, al igual que el anterior tratado) Dante, aun cuando conceda la excelencia al latín, defiende asimismo la del vulgar para tratar altas materias, claro que la del vulgar "ilustre, cardinal, aúlico y curial" (Véanse los capítulos XVII y XVIII, Libro I de *De vulgari eloquentia*), justamente el que se redefine al adecuarse a la materia amorosa como *dolce stil novo*. Dígase de paso que por eso, en su famosa epístola a Can Grande della Scala rebaja el rango estilístico de su magna obra llamándola *Commedia* porque su estilo es descuidado y humilde y porque no está escrita siempre en el vulgar ilustre sino en "el lenguaje vulgar que emplean las mujeres en sus conversaciones diarias" (D. Alighieri, *Obras completas*, 816). De esta manera, la sabia adecuación de la expresión a la materia tratada implica en la *Commedia* el empleo de un tono y un léxico en ocasiones demasiado ásperos, incluso de giros del habla común y dialectal, que no se avienen con lo que postulan áureas preceptivas, aun cuando procedan del propio autor.

Otros encuentros, evocadores del clima cultural en que se desarrolló la primera juventud del poeta viajero, se producen en el canto XXVI del *Purgatorio*. Ocurre primero el diálogo con Guido Guinizelli, inspirador de una nueva dirección en el desarrollo lírico:

"Ma se le tue parole or ver giuraro,
dimmi che è cagion per che dimostri
nel dire e nel guardar d'avermi caro".
E io a lui: "Li dolci detti vostri,
che, quanto durerà l'uso moderno,
faranno cari ancora i loro incostri".

(*Purg.* XXVI, 109-114)

("Pero si tus palabras fueron verdaderas,/ dime cuál es la razón por la cual demuestras/ en las palabras y en el mirar quererme tanto"./ Y yo le dije: "Vuestros dulces versos,/ que, mientras viva la moderna lengua,/ seguirán haciendo preciados sus manuscritos")

El boloñés, en su canción, "Al cor gentil rempaira sempre amore" ("En el corazón gentil siempre se cobija amor"), había reformulado los códigos y tópicos amatorios heredados, poética a la que se adscribirán los jóvenes del cenáculo florentino. La modernidad lingüística del maestro, saludada por Dante, no sale de la nada, y Guinizelli recuerda al ilustre predecesor que prefigurara moldes y temas, adecuados, posteriormente, a las demandas de otras variedades lingüísticas romances. Se trata del trovador Arnaldo Daniel (Arnautz Daniel, que vivió a finales del siglo XII y a inicios del XIII), llamado por Guinizelli-Dante: *miglior fabbro del parlar materno* (*Purg.* XXVI, 117; "mejor artífice de su lengua materna). Reaparece la analogía del poeta con el herrero (*fabbro*) quien, como éste, moldea con fatiga y esmero su material.

También expresa Dante las preocupaciones de sus amigos cuando insiste —ahora en *De vulgari eloquentia*— en la vigilancia del creador en cuanto a la forma, la composición de los versos:

Nos parece que ésta que nosotros llamamos disposición es la parte más importante del arte. La disposición, en efecto, se relaciona precisamente con la división del canto, el enlace de los versos y el engarce de la rima; por lo cual me-

rece estudio diligente. (D. Alighieri, *Obras completas*, 772)

Y es que constituye una preocupación central de este tratado sobre la lengua vulgar la idoneidad de los moldes que deben ser uno con la materia tratada. De ahí las diferentes jerarquías que establece en los más diversos órdenes (métrico, estrófico, sintáctico, etc.) Así, es la canción la que ocupa el más alto rango en relación con las otras dos formas métricas privilegiadas: la balada —en segundo término— y el soneto. Un mentís a tal disposición, sin embargo, lo da la propia *Vita nuova*, en la que canciones y sonetos comparten igual excelencia.

Tales prejuicios tienen, desde luego, una justificación histórico-literaria. En relación con la génesis del soneto explica Mario Fubini:

[...] esta jerarquía se basa también en la realidad histórica, en la efectiva experiencia literaria del siglo XIII. El vocablo *soneto* es en su origen un término genérico [...] era una composición poética cualquiera con música como las demás, y es más, soneto indicaba también la música que acompañaba a la poesía [...]; después este término quedó para definir a la composición y se perdió el primer significado; se convirtió, pues, en "composición acompañada de música", después en "composición" en general, y por último en esa composición determinada de catorce endecasílabos. A pesar de lo mucho que se ha discutido, éste es de origen italiano [...]. (M. Fubini, *Métrica y poesía*, 177)

Así, el soneto se difundió rápidamente y se empleó con frecuencia para intercambiar ideas, discutir, satirizar y no sólo sobre el amor sino también sobre diversos asuntos de orden literario y político. A los temas elevados, en cambio, se destinaba la canción. Estas reservas fueron, pues, suscritas por Dante en su preceptiva, aunque no siempre en la práctica artística.

El examen de tres sonetos pertenecientes a las figuras más señaladas de la escuela florentina⁴ revelará la idoneidad de esta forma estrófica para acoger ese modo de poetizar *dulce y nuevo*, donde la expresión de un exquisito sentimiento que se complace en la pura contemplación de la belleza, es resultante de una combinación equilibrada de inspiración y ejercitación formal.

Guido Guinizelli (1230-1276): *il padre/mio e de li altri miei miglior che mai/rime d'amor usar dolci e leggiadre...* (*Purg.* XXVI, 97-99; "el maestro/ mío y de los nuestros el mejor que escribiera/ rimas de amor dulces y hermosas").

Vedut'ho la lucente stella diana

Vedut'ho la lucente stella diana,
ch'apare anzi che 'l giorno rend'albore,
c'ha preso forma di figura umana;
sovr'ogn'altra me par che dea splendore:

viso de neve colorato in grana,
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;
no credo che nel mondo sia cristiana
sì piena di biltate e di valore.

Ed io dal suo valor son assalito
con sì fera battaglia di sospiri
ch'avanti a lei de dir non seri' ardito.

Così conoscess'ella i miei disiri!
ché, senza dir, de lei seria servito
per la pietà ch'avrebbe de' martiri.⁵

He visto la reluciente estrella matutina
que aparece antes de que el día muestre el alba,
que ha tomado forma de figura humana;
sobre toda otra me parece que da esplendor:
rostro de nieve coloreado de grana,

⁴ Junto a Guinizelli, Cavalcanti y Dante, se cuentan entre los poetas del *dolce stil novo*, Cino da Pistoia, Lapo Gianni, Gianni Alfani y Dino Frescobaldi.

⁵ El texto del poema ha sido tomado de *Poeti d'Italia. Dante e l'Umanesimo*, 1989.

ojos relucientes, gayos y llenos de amor,
no creo que en el mundo haya cristiana
tan llena de belleza y de valía.

Y yo por su virtud soy asaltado
con tal feroz batalla de suspiros
que ante ella hablar no osaría.

¡Si conociese ella mis deseos!
porque, sin decir nada, por ella sería recompensado
con la piedad que tendría de mis sufrimientos.⁶

La analogía de la dama con la estrella, tópico recurrente en la poesía amorosa, hace evidente, entre otros aspectos, la distancia que la separa del sujeto lírico, subrayada a través de los celestiales atributos. Crean éstos un campo asociativo vinculado por el sema *luz*, que intensifica la beatitud paradisíaca de la amada, amén de su belleza: *lucente stella, occhi lucenti, albore, splendore, neve*. Por otra parte, es el soneto exponente del léxico común al stilnovismo: a los anteriores lexemas se suman *stella, biltate, amore, sospiri, pietà*.

La composición se encuentra animada por el contrapunto entre el elogio y los sentimientos que provoca en el poeta. Parece, sin embargo, pesar más la expresión de las propias emociones. La inefabilidad de la belleza a la que se canta —tema carísimo al *dolce stil novo* y a toda la tradición cortés— conlleva que el poeta la exprese a través de los sentimientos que suscita en sí mismo. Así, el yo, testigo de la maravillosa visión, abre con ímpetu el soneto para después multiplicar las autoalusiones: *Vedut'ho; me par, non credo, Ed io, non seri' ardito, i miei disiri, seria servito, son assalito, dei (miei) martiri*.

La disposición estrófica, por su parte, persigue subrayar el mencionado contrapunto: mientras que la contemplación y la celebración de la

amada ocupan los dos cuartetos, se muestra en los tercetos el sufrimiento del poeta que cesaría —y se recrea la hipotética situación en el último terceto— con sólo obtener piedad de ella.

Muestra la primera estrofa el proceso de la analogía enaltecedora: *donna=stella*, metáfora que es centro aglutinador de la sintaxis del cuarteto; complemento directo de la visión del sujeto lírico, a ella se subordinan las oraciones de relativo de los versos 2 y 3, de los que la hiperbolicización afectiva del cuarto verso es la lógica consecuencia.

La luminosa pero difuminada visión adquiere mínimos contornos en la segunda estrofa: la experiencia de lo inefable no sólo afecta la expresión del propio sentimiento sino que veta la profusión de particulares. De todos modos, los relucientes, felices y amorosos ojos y el coloreado rostro humanizan la estrella. Por otra parte, la reiteración del adjetivo *lucente* (versos 1 y 6), a la par que refuerza el campo asociativo de la luminosidad, funciona como vínculo semántico entre las dos primeras estrofas, ligadas, asimismo, por la valoración enfática del sujeto lírico que se explicita en los versos 4, 7 y 8. La conclusión con que se cierra el octavo verso separa temáticamente los cuartetos de los tercetos. Para el tránsito de una a otra estrofa —en este caso, del segundo cuarteto al primer terceto— se acude al socorrido procedimiento de retomar la palabra con que cierra el verso precedente (*valore*) para encaminar el verso sucesivo (*Ed io dal suo valor...*).

La singularidad del sentimiento experimentado por el yo poético, como sucedía al inicio del poema (*Vedut'ho*) es enfatizado por el inicio de los tercetos (*Ed io*). La distancia entre el sujeto lírico y la *donna stella* no ha disminuido en el transcurso del poema de modo que el imaginado vínculo con ella sólo se desarrolla en el terreno de la posibilidad, sentimiento enfatizado

⁶ La traducción de los tres sonetos que se analizan es también de la autora. Son traducciones literales cuyo fin es propiciar la comprensión del análisis.

por el empleo del pospretérito de indicativo y del pretérito del subjuntivo: *non seri ardito; conoscess' ella; seria servito; avrebbe*.

Por un lado, la rima de los cuartetos, con su disposición de reiterado recomienzo (ABAB ABAB) parece acentuar el esfuerzo del sujeto para comunicar la radiante visión. Por el otro, los tercetos presentan un esquema rímico (CDC DCD) que combina rimas verbales (C) y nominales (D):

C: <i>son assalito</i>	D: <i>sospiri</i>
<i>seri'ardito</i>	<i>disiri</i>
<i>seria servito</i>	<i>martiri</i>

Tal alternancia expresa los diferentes estado de la pasión del sujeto, que cifra su recompensa en un poco de piedad o conmiseración por sus sufrimientos. Pasión, pues, resignada a pasarse sin galardón, ya que la virtud y lo angelical de la criatura la sitúan a distancia insalvable.

Muy coherentemente, la sintaxis del poema secunda la dulzura del sentimiento que revela, sí, pasión, pero puramente contemplativa, casi ensoñación. Nada, pues, de encabalgamientos sino disposición plácida de los versos en los que la idea termina con la pausa final. No es este el caso de una pasión reprimida por una forma, como sucederá con tantos poemas de Petrarca, ni de un "razonamiento de amor" que reclama, para ser explicado, de conjunciones u otros nexos extraoracionales puestos de relieve.

Guido Cavalcanti (1255-1300): *Così ha tolto l'uno a l'altro Guido/ la gloria de la lingua...* (*Purg.* XI, 97-98; "Así ha quitado un Guido a otro/ la gloria de la lengua...")

Chi è questa che vèn...

Chi è questa che vèn, 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?

O Deo, che sembra quando li occhi gira,
dical'Amor, ch'i' nol savria contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam'ira.

Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a le' s'inchin'ogni gentil vertute,
e la beltate per sua dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propriamente n'avian canoscenza.⁷

¿Quién es esta que viene, que todo hombre la mira,
que hace temblar de claridad el aire
y trae consigo a Amor, de modo que hablar
ningún hombre puede, sino que cada uno suspira?

¡oh Dios! qué parece cuando los ojos vuelve,
que lo diga Amor, que yo no lo sabría decir:
de tal mansedumbre señora me parece,
que toda otra comparada con ella la llamaría ira.

No se podría expresar el placer que inspira,
pues ante ella se inclina todo noble valor,
y la belleza por su diosa la muestra.

No fue tan alta ya la mente nuestra
y no se albergó en nosotros tanta salvación,
para que plenamente tengamos de ella
conocimiento.

Similar asunto recrea el soneto de Cavalcanti, mucho más animado, sin embargo, que el de Guinizelli. La exaltación se aprecia inmediatamente en la retórica interrogación que abarca todo el primer cuarteto, cuyo primer verso retoma el del *Cantar de los Cantares* 6, 9: *Quae est ista quae progreditur?* ("¿Quién es esta que avanza?"). Tal énfasis es también perceptible en la exclamación del verso 5, así como en las constantes negaciones que reafir-

⁷ Tomado de *Poeti d'Italia*, 41.

man la inefabilidad de la experiencia: *i' nol savria contare...* (verso 6); *Non si poria contar...*(v.9); *Non fu sì alta...*(v.12); *non si pose 'n noi...*(v.13). El hecho de que el suceso se comunique a la par que ocurre, hace, asimismo, más vívida la imagen.

Aquí la experiencia no es sólo propia del sujeto lírico: la estupefacción que la aparición de la dama causa afecta a más de un admirador, experiencia de la que da seguro testimonio el poeta.

Como anteriormente se ha señalado, es tópico de esta poesía la definición de la amada por los efectos que provoca su aparición; la composición de Cavalcanti opera con ellos: la dama impone la contemplación, resplandece su entorno por obra de su luminoso y benéfico poder, enamora inevitablemente y pone a todos a suspirar pues es lo único que les consiente su mudéz. *Ante ella hablar no osaría*, dice el boloñés a propósito de la suya; *hablar ningún hombre puede*, corroboran Cavalcanti y Dante, quien en *Tanto gentile...* atestigua que *toda lengua queda temblando muda* cuando Beatriz pasa. Se cuenta con la elocuencia del silencio; es el impacto de lo celestial, de lo sobrenatural, del milagro. Tal sublimación de la mujer tiñe de religiosidad y de platonismo muchas de las creaciones del *dolce stil novo*. La presencia de Amor, sin embargo, sentimiento personificado y fuerza que obra imperiosamente sobre el espíritu, viene a impedir que el misticismo se adueñe de la poesía. Formando parte esencial del código amoroso —su naturaleza retórica queda expuesta de manera docta en el capítulo XXV de la *Vita nuova*— y del léxico stilnovista, funciona Amor ya como interlocutor del poeta, tirano a cuyo dominio no se puede escapar —“Amor que a nadie que es amado perdona no amar”, dirá Francesca de Rímini—, ya como mediador entre los amantes,

retórica divinidad a la que rinden culto los *fedeli d'Amore*. En la composición que se examina, la invocación, también retórica, al Dios cristiano, se acompaña de la solicitud de testimonio a ese equívoco diosecillo (versos 5 y 6), que coquetea con la virtud a la par que es señor de una terrenal belleza y como tal constituye el séquito de la amada.

En el soneto, pues, se alterna el puro elogio con los efectos que provoca la mujer entre quienes la contemplan. El yo lírico no evalúa sólo en sí mismo la magnitud de la visión a la que asiste, como se apreciaba en el análisis del anterior soneto, sino que ofrece testimonio sobre una experiencia común a los *fedeli d'Amore*. Así, se combinan en las tres primeras estrofas, versos celebrativos o calificativos con versos que informan de los *estragos* de amor. La última estrofa, en cambio, recrea la confesión de la incapacidad de los que presenciaron la visión para comprenderla plenamente.

En este último terceto se remansa el animado ritmo del poema particularmente notable en el primer cuarteto donde la fuerte cesura del primer verso demarca la presencia de la mujer, por un lado, y el inmediato efecto provocado, por el otro, anunciando el que será el movimiento del soneto. De esta manera, en el segundo verso, la oración de relativo responde a la presentación primera de la dama, continuándose la idea hasta la primera sección del verso 3; a partir de aquí (*sì che parlare*) hasta el final del verso 4 se describe, entonces, la emoción que causa. Hay, por otra parte, una gradación en el empleo de los adverbios que hace que la vivencia sea, a la par que colectiva, individual: *ogn'om; null'omo; ciascun*. En perfecta consonancia, la sintaxis de este soneto está lejos de ser plácida, y las marcadas cesuras de algunos versos (1, 3, 4, 6, por ejemplo) ya manifiestan un contraste, ya propician el

encabalgamiento.

Cierta simetría parece perseguir la estructura de esta composición. Ya se mencionó la elevación del tono que marca la interrogación inicial –que abarca todo el primer cuarteto, cerrándolo en sí mismo. El equivalente de este énfasis lo encontramos en el segundo cuarteto con la invocación inicial y la apelación al testimonio de Amor (versos 5 y 6). La retórica celebratoria, para ser aún más elocuente se complementa con la original hipérbole, pues tal es el contraste que establecen los versos 7 y 8: es tan serena y benévola mi dama que no admite rival; ira, desasosiego, serían atributos de quien pretenda comparársele.

Por otra parte, los inicios negativos de los tercetos acentúan la mencionada simetría. Así, mientras la primera de estas dos negaciones da paso a tres dones de la mujer, la segunda se refiere a las carencias de los que participan del suceso; la rima invertida (CDE, EDC) acentúa el contraste.

Lo singular y atractivo de este poema es su dramatismo pues hay recreado en él un conflicto: la imperiosa necesidad de transmitir una vivencia –la maravillosa visión de la que es protagonista la *donna angelicata*– y lo insuficiente que resultan las palabras para cumplir tal cometido; para potenciar tal conflicto convergen los señalados énfasis, los contrastes, las negaciones que testimonian lo inefable, y la mencionada disposición de las partes.

w (1265-1321): (...) *e forse è nato/ chi l'uno e l'altro caccerà del nido* (*Purg.* XI, 98-99 ; “y acaso ha nacido ya quien arroje al uno y al otro de su nido”).

Tanto gentile...

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,

ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta,
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova:

e par che de la sua labbia si mova
uno spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.⁸

Tan gentil y tan loable se muestra
mi dama cuando ella a otros saluda,
que toda lengua queda temblando muda,
y los ojos no la osan mirar.

Ella se va, oyéndose elogiar,
benignamente de humildad vestida;
y parece que sea una cosa venida
del cielo a la tierra para milagro mostrar.

Muéstrase tan grata a quien la mira
que da a través de los ojos una dulzura al corazón,
que entender no la puede quien no la experimenta:

y parece que de su rostro se mueva
un espíritu suave lleno de amor
que van diciéndole al alma: Suspira.

“(...) aquí Dante hace una especie de homenaje al soneto de Cavalcanti a la par que compite con él”, comenta al respecto Mario Fubini (*Métrica y poesía*, 199). Y en efecto, este famoso soneto –correspondiente al capítulo XXVI de la *Vita nuova*– es una variación más sobre el mismo tema, que demuestra cuánta abundancia de recursos expresivos estaban ensayando los stilnovistas.

Al cotejarlo con el del amigo se observa una obvia diferencia entre ellos: lejos de encontrarse aquí el dramatismo que animaba al anterior, se

⁸ Dante Alighieri: *Vita nuova*, 51-52.

evidencia una estudiada medida al celebrar el paso de la dama. Y no podría ser de otro modo, pues a esta altura de la *Vita Nuova* ya se ha operado la transformación del sentimiento amoroso del poeta: una vez que ha comprendido que es más importante la loa de Beatriz que los vaivenes de la propia alma, la sola contemplación del objeto de su amor lo sume en una apacible beatitud. De ahí que la presencia de la dama invada la composición. Beatriz es, pues, el centro que organiza una notoria muestra de términos stilnovistas: *gentile, onesta, umiltà, piacente, core, spirito, amore, anima, sospiri*.

Frecuentes son en la poesía del *dolce stil nuovo* las alusiones a las miradas —de una y otra parte—, a los ojos, y a la boca. Así, en las composiciones examinadas, Guinizelli cantaba a los *occhi lucenti gai e pien'd'amore*, Cavalcanti asegura que a la dama *ogn'om la mira* y que encanta cuando *li occhi gira*. A Beatriz, por su parte, *li occhi no l'ardiscon di guardare*, pero si finalmente se la contempla *mostrasi sì piacente a chi la mira, / che da per li occhi una dolcezza al core...* Los ojos, según arguye Dante en la *Vita nuova*, capítulo XIX, son *principio d'amore* mientras que la boca es *fine d'amore*, aludiendo a las fases inicial y última del amor que, según postulaba la doctrina que normaba el sentimiento, se inicia con la contemplación de la belleza y termina anhelando correspondencia. Dante aclara, en el propio capítulo, que el premio se cifra no en el acto de besar, sino en la sonrisa o en el saludo *lo quale era de le operazioni de la bocca sua (...)* (Dante, *Vita nuova*, 33; “que era una de las acciones de su boca”). La singularidad y el encanto de la poesía stilnovista radica en que la alta espiritualidad que la caracteriza está contrapesada por el componente sensual, de modo que permanezca siempre como experiencia humana, terrenal. Dante tendrá que reformular su concepto stilno-

vista del amor o, lo que es lo mismo, replantearse su relación con Beatriz cuando la “trashumane” en el Paraíso. De ahí también el papel significativo de los ojos y del rostro, pues es amor que se nutre de miradas, de suspiros, luego de haber sido la recíproca belleza, percibida por los ojos, la que le ha dado nacimiento.

El soneto *Tanto gentile...* revela una estudiada composición. El primer verso pospone el verbo para presentar, ante todo, las dos cualidades más relevantes de la dama: por una parte, la *gentilezza* (gentileza), ese término tan lleno de connotaciones en la refinada mentalidad poética de esta lírica y que resume tantas maneras de un sentir y de un comportarse ideales: nobleza que proviene de las propias obras y de la práctica de la virtud, posesión de una belleza que es trasunto de otra sublime y celestial y que inspira sólo sentimientos elevados; por otra parte, la *onestà* (ser “digna de honor”) que tiene su correlato en la *umiltà* (mansedumbre). De esas dos características se derivan los efectos que provoca la *angelicata* en los demás y las restantes cualidades que se le atribuyen en el soneto.

El sujeto (*la donna mia*) inaugura el segundo verso y se reitera allí mismo (*ella altrui saluta*) y en el quinto (*Ella si va*), también en los inicios de la frase. Como sujeto omitido reaparece en el verso séptimo (*pare che sia*) e inaugura el primer terceto (*Mostrasi*). El énfasis en esta función gramatical subraya no sólo la subyugante presencia de la mujer sino su eficacia y activismo al provocar los efectos. Las amadas de los dos anteriores sonetos son más estáticas y menos vitales: resplandece una cual estrella fija; la otra se adelanta hacia el poeta mientras mira a su entorno y arranca exclamaciones. Beatriz se presenta, en cambio, más animada, no por sus atributos sino por su movimiento y actitudes. Saluda, pasa y se va; oye los elogios y no se ufana sino que parece desoírlos

con pudor (versos 5 y 6); a su pesar, se exhibe (*mostrasi*) e induce a suspirar.

Refiriéndose a la disposición sintáctica de los cuartetos escribe Fubini: "No sólo cada cuarteto es una oración con significado propio, sino que los mismos períodos son también de una extrema sencillez: en el primer cuarteto tenemos sólo una oración principal y una consecutiva (...) [en el segundo] dos simples coordinadas" (*Métrica y poesía*, 198).

La sintaxis, sin embargo, se hace más compleja en los tercetos, sin llegar a enrevesarse. La oración que conforma el verso 9 genera la consecutiva del 10, que a su vez subordina la de relativo del oncenno. El segundo terceto, enlazado con el primero por la apertura de los dos puntos y por la conjunción "y" se estructura de forma similar. El verso 12 se prolonga en el siguiente, ocupado únicamente por el complemento directo (*uno spirito*) —convenientemente adjetivado— al que se subordina el último verso. Argumentan los tercetos en qué consiste la beatitud que transmite Beatriz. El empleado recurso de la repetición del verbo, en este caso *mostrare* (en la segunda ocasión en la forma pronominal *mostrarsi*), a final del verso 8 e inicios del siguiente, significa la realización en 9 de lo enunciado en 8: su cualidad celestial es comunicada, ejercida entre los mortales. De ahí la necesidad de acudir a razonamientos que amplifican la sintaxis. Por otra parte, es evidente que el imperativo final (*sospira*) tiene la eficacia del efecto sopesado. Los metaforizados suspiros del poema de Guinizelli sólo recrean el tópico;

el *sospirar* de Cavalcanti es un testimonio de un hecho consumado: en el *ciascun sospira* termina el largo período que abarca el primer cuarteto y tiene, sin dudas, un valor de culminación o acentuación de la emoción causada. Pero el *sospira* dantesco no es sólo corolario de un terceto sino el clímax de una experiencia sublime. Pone de manifiesto, asimismo, la fina sensibilidad del sujeto lírico que, pendiente de los más mínimos movimientos realizados por la *angelicata*, imagina esa delicada e involuntaria orden que emana del rostro de Beatriz.

"Sintaxis legítima", "ordenación sintáctica elegante y sublime", adecuada división del canto, pertinentes enlaces de los versos y engarces de la rima y, desde luego, anotar con pasión todo lo que el amor dicta al poeta: poética "dolce" y "nuova" ésta, que esperaba a Petrarca para permanecer durante siglos como modelo insuperable de la poesía lírica italiana.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante: *La divina commedia. Inferno. Purgatorio. Paradiso*, ed. de Umberto Bosco y Giovanni Reggio, Firenze: Le Monnier, 1988.
- : *Obras completas de Dante Alighieri*, versión castellana de Nicolás González Ruiz, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- : *Vita Nuova*, Milano: Garzanti, 1991.
- FUBINI, Mario: *Métrica y poesía*, Barcelona: Planeta, 1970.
- Poeti d'Italia. Dante e l'Umanesimo*, Milano: Bompiani, 1989. [Edizione speciale per *L'Espresso*]