GUIDO CAVALCANTI

Poesía completa

Edición bilingüe de Rossend Arqués Corominas



CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

POESÍA COMPLETA

Letras Universales

GUIDO CAVALCANTI

Poesía completa

Edición bilingüe de Rossend Arqués Corominas

Traducción de Luis Martínez de Merlo

CÁTEDRA
LETRAS UNIVERSALES

Título original de la obra:
Rime

Diseño de cubierta: Diego Lara

Ilustración de cubierta: Dante Gabriel Rossetti, *Giotto pintando el retrato de Dante* (1852), detalle

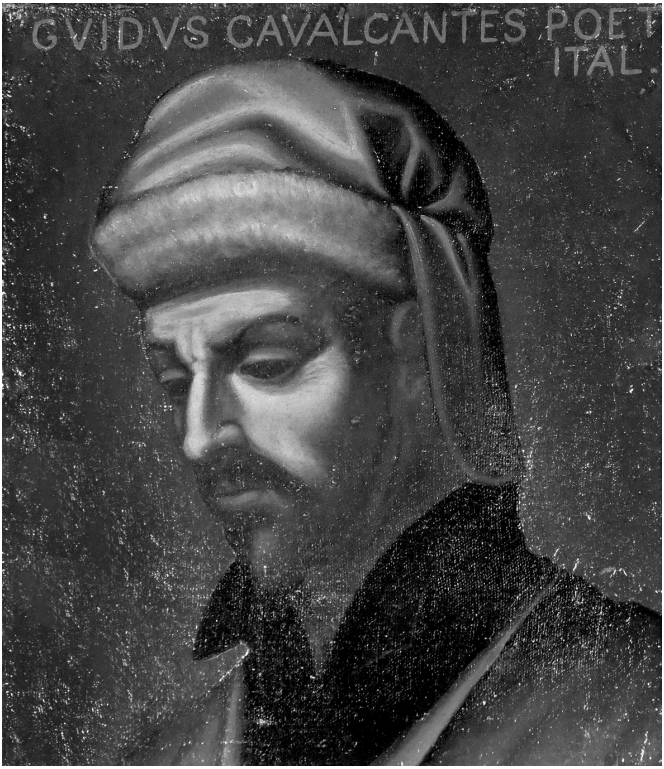
Edición digital, 2021
www.catedra.com

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reproduzeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De la introducción y notas: Rossend Arqués Corominas, 2021
© De la traducción: Luis Martínez de Merlo, 2021
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
ISBN: 978-84-376-4294-9
Versión electrónica sobre la 1.ª edición impresa

INTRODUCCIÓN

A A. P.
per ogni cosa
e a E. Fenzi
per il dialogo continuo



Guido Cavalcanti, pintura proveniente de la galería de retratos del Castillo de Beauregard en Cellettes, cerca de Blois (Francia).

CAVALCANTI O LA BATALLA AMOROSA DEL CORAZÓN Y LA MENTE

El inicio de una relación

He sido un asiduo lector de poesía. Ahora leo menos, tal vez porque a la vejez se le da mejor la prosa. La poesía es una cuerda que hace sonar el universo; nos conecta siempre a la voz del mundo, terrenal o celestial. Ya se trate de Hölderlin, Dante, Rilke, Leopardi, Riba, Rimbaud o Celan, en la palabra poética resuenan los ecos de los entresijos del ser (casi lo podríamos escribir con mayúscula). Esas mismas vibraciones las he sentido siempre con la poesía de Cavalcanti, desde que cayó en mis manos a mediados de los años 70 del siglo pasado, a través de Ezra Pound, el gran poeta-lector y gran iniciador de poetas y lectores, con sus *The spirit of romance* (1910) o *ABC of reading* (1934). ¡Que pasión cívica por la cultura y la poesía! Él me indujo a acercarme, no solo a los trovadores, que en parte ya conocía, sino también a Propercio y a los poetas chinos y japoneses (que tradujo con Fenollosa), etc. Nos enseñó a ver en Dante al crítico acérrimo de la usura, vista como cifra maldita del capitalismo que carcome los cimientos de la sociedad; un anticapitalismo por el que Pound se adhirió erróneamente al fascismo italiano. Y, por supuesto, redescubrió la modernidad de Cavalcanti *(The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti,* 1912 y *Gui-*

do Cavalcanti Rime, 1932), como si, tras siglos de vagar por los océanos, él finalmente hubiese destapado la botella perdida del inmenso legado poético del florentino. Lo descubría, no para académicos, sino para la creatividad de lectores y poetas, desde las filas de su *modernism,* como Thomas S. Eliot. Ese fue el Cavalcanti que me capturó y que hizo que llevara encima durante meses las fotocopias de la edición continiana de su poesía suscitando las burlas de algunos de mis amigos. No paraba de leerlo fascinado, por aquella ligera gravedad que tanto atrajo al Calvino de las *Lecciones Americanas,* y, con todo, sin acabar de entenderlo. Esta edición es el fruto tanto de esa fascinación no menos que una respuesta a aquella incomprensión.

La vida de Guido Cavalcanti

Una de las mejores crónicas literarias sobre la vida de Guido Cavalcanti nos la da Boccaccio en el cuento noveno de la sexta jornada del *Decamerón,* donde se lee lo siguiente:

> Debéis, pues, saber que en los tiempos pasados hubo en nuestra ciudad muchas bellas y loables usanzas de las que hoy no ha quedado ninguna, gracias a la avaricia que, con las riquezas, ha crecido en ella y las ha barrido a todas. Entre las que había una por la que los gentilhombres de los barrios que se reunían en distintos lugares por Florencia y formaban sus grupos con un determinado número, tratando de incluir a quienes pudiesen soportar cómodamente los gastos, y hoy uno y mañana otro, todos por turno invitaban a comer, cada uno a su día, a todo el grupo. Y a menudo agasajaban en él a gentilhombres forasteros, cuando llegaban, e incluso a conciudadanos; y también al menos una vez al año se vestían igual, y los días más señalados cabalgaban juntos por la ciudad, y a veces justaban, y sobre todo por las fiestas principales o cuando alguna feliz noticia de victoria o de otra cosa hubiese sucedido en la ciudad.

> Entre estos grupos estaba el de micer Betto Brunelleschi, a la que micer Betto y sus compañeros se las habían ingeniado para atraer a Guido de micer Cavalcanti de los Cavalcanti; y no sin razón porque, además de que fue uno de los mejores lógicos que el mundo tuviese y un óptimo filósofo natural (cosas que poco le importaban al grupo), también fue hombre muy apuesto y cortés y muy elocuente, y todo lo que se propuso, propio de un gentilhombre, supo hacerlo mejor que nadie; y además de esto era muy rico y sabía honrar lo mejor posible a quien consideraba que lo merecía[1].

Esta narración nos permite acercarnos a la vida de los jóvenes de la clase alta florentina de mediados y finales del siglo XIII: ricos, liberales, generosos y juerguistas. Nuestro Guido, además, vástago de la noble familia Cavalcanti, es sumamente culto y pensador profundo. Aunque no es por estas dotes —nos dice Boccaccio por boca de Elisa, la reina de la sexta jornada del *Decamerón*— por las que Betto dei Brunelleschi intenta agregarlo a su grupo, sino por su riqueza. De hecho, Guido pertenecía a una de las familias más acomodadas y acaudaladas de la ciudad, propietaria de casas, palacios y torres en el centro urbano, tanto en el barrio de Borgo Santi Apostoli como en el que colindaba con San Pier Scheraggio, donde vivían, y de numerosos almacenes y tiendas en la zona del Mercado Nuevo de los que obtenían cuantiosas rentas de alquiler, como escribe Dino Compagni[2]. En su crónica del año 1304, narra que, cuando un incendio devastó muchas de sus propiedades en el

---

[1] Trad. María Hernández (2007, 712-713).

[2] «I Cavalcanti perderono quel dì il cuore e il sangue, vedendo ardere le loro case e palagi e botteghe, le quali per le gran pigioni, per lo stretto luogo, gli tenean ricchi» («Los Cavalcanti perdieron aquel día [10 de junio de 1304] el corazón y la sangre, al ver arder sus casas y palacios y tiendas, las cuales por los elevados alquileres [...] los mantenían ricos») (Compagni III 8).

barrio *(sesto)* de San Pier Scheraggio (situado entre el Arno, Palazzo Vecchio y el Mercado Nuevo), los Cavalcanti perdieron «el corazón y la sangre al ver que ardían sus casas, palacios y tiendas» de las cuales sacaban tantos beneficios. Por si no bastara, la facción negra de los güelfos que en ese momento estaba en el poder expugnó su castillo de Stinche en Val de Greve, mientras que, por otro lado, les requisaban los castillos de Luco y Ostina. A este inmenso patrimonio inmobiliario había que añadir las ganancias derivadas de las actividades mercantiles, como informan algunos documentos de archivo[3]. Además de rico, la *novella* de Boccaccio hace al joven Cavalcanti extraordinariamente atlético, como demuestra la imagen final del cuento en la que Guido, «poniendo la mano sobre uno de aquellos grandes sarcófagos, como era muy ágil, dio un salto y pasó del otro lado y, librándose de ellos, se marchó».

Los jóvenes de la alta sociedad ocupaban sus jornadas con diversiones guerreras varias, como ir a caballo, participar en lizas, torneos, etc. Pero a menudo estas ocupaciones ligeras se transformaban en cruentos enfrentamientos, porque la ostentación y la exhibición públicas de la fuerza constituían asimismo formas de intimidación política en una sociedad en la que reinaban la división y la violencia partidista[4].

Guido, que corría, saltaba y era experto en duelos y emboscadas, realizaba el entrenamiento que todo caballero requería para poder participar en los enfrentamientos bélicos a caballo y con armadura. En efecto, aunque, al parecer, Cavalcanti nunca fue armado caballero, es decir, nunca fue sometido a la ceremonia formal y costosa por la que un caballero adquiría una serie de privilegios como llevar espuelas y exhibir el título de *miser,* de hecho, fue tan hábil a caballo como con las armas.

---

[3] Cfr. Diacciati, 2016, 46.
[4] Cfr. Diacciati, 2016, 38.

El cronista Dino Compagni, en su *Cronica*[5], destaca también, además de su origen noble, sus dotes personales: cortesía, gallardía y coraje, junto a su predilección por el estudio y la soledad. La violencia no le era nada ajena. Guido, no solo no se amedrentaba ante los enemigos, sino que, a caballo y armas en ristre, buscaba la implicación de sus amigos en la lucha. En este sentido, Giovanni Villani narra en su *Nuova Cronica* (IX, 41) un curioso episodio de enfrentamiento entre bandos cuando Cavalcanti y sus compañeros, los Cerchi, irrumpieron en un funeral en el que participaban Corso Donati y sus seguidores, los cuales, dejando a un lado el luto por la difunta, enseguida respondieron al asalto llevando la lucha a caballo y cuerpo a cuerpo por todas las calles de la ciudad[6]. Corso temía mucho a

---

[5] Compagni I 20.

[6] «Partito il legato di Firenze, la città rimase in grande gelosia e in male stato. Avenne che del mese di dicembre seguente, andando messer Corso Donati e' suoi seguaci e que' della casa de' Cerchi e' loro seguaci armati a una morta di casa i Frescobaldi, isguardandosi insieme l'una parte e l'altra, si vollono assalire, onde tutta la gente ch'era a la morta si levarono a romore; e così fuggendo e tornando ciascuno a casa sua, tutta la città fu ad arme, faccendo l'una parte e l'altra grande raunata a casa loro; messer Gentile de' Cerchi, Guido Cavalcanti, Baldinaccio e Corso degli Adimari, Baschiera della Tosa, e Naldo de' Gherardini con loro consorti e seguaci a cavallo e a piè, corsono a porte San Piero a casa i Donati, e non trovandogli a porte San Piero, corsono a San Piero Maggiore, ov'era messer Corso co' suoi consorti e raunata, da' quali furono riparati, e rincacciati, e fediti con onta e vergogna de' Cerchi e de' loro seguaci; e di ciò furono condannati l'una parte e l'altra dal Comune. Poi poco appresso essendo certi de' Cerchi in contado a Nepozzano e Pugliano, e in quelle loro contrade e poderi, volendo tornare a Firenze, que' della casa de' Donati raunata loro amistà a Remole, contesono il passo, e ebbevi fedite e assalti d'una parte e d'altra; per la qual cosa l'una parte e l'altra furono accusati e condannati della raunata e assalti; e quegli di casa i Donati la maggior parte per non potere pagare andarono dinanzi, e furono messi in pregione. Que' de' Cerchi volendo fare a·lloro esempio, dicendo messer Torrigiano di Cerchio: "Per questo non ci vinceranno, come feciono i Tedaldini, che gli consumarono per pagare le condannagioni"; sì fece andare gli suoi dinanzi, e sostenuti in pregione contra volere di messer Vieri de' Cerchi e degli altri savi della casa,

Guido, porque conocía su coraje. Intentó incluso matarlo, aunque sin lograrlo, cuando aquel se dirigía a Santiago de Compostela en peregrinaje, como lo refiere Compagni en su *Crónica*. Al volver a Florencia, Guido animó a muchos

---

che conosceano la complessione e morbidezza de' loro giovani; avenne che uno maladetto ser Neri degli Abati soprastante di quella pregione, mangiando co·lloro, fece venire uno presente d'uno migliaccio avelenato, del quale mangiarono, onde poco appresso in due dì morirono due de' Cerchi bianchi, e due de' Neri, e Piggello Portinari, e Ferraino de' Bronci, e di ciò non fue nulla vendetta» («Cuando el Legado de Florencia se fue, la ciudad se quedó en un estado de gran envidia y maldad. En el mes de diciembre siguiente, cuando Corso Donati y sus seguidores y los de la casa de los Cerchi y sus seguidores armados iban al funeral de una muerta de la familia Frescobaldi, mirándose los unos a los otros, entablaron batalla, de modo que toda la gente que estaba en casa de la muerta se levantó gritando; y así, huyendo y volviendo a sus casas, toda la ciudad se alzó en armas, y ambos bandos se reunieron en sus casas; Messer Gentile de' Cerchi, Guido Cavalcanti, Baldinaccio y Corso degli Adimari, Baschiera della Tosa, y Naldo de' Gherardini con sus compañeros y seguidores a caballo y a pie, corrieron a las puertas de San Piero a la casa de los Donati, y, al no encontrarlos en la puerta de San Piero, corrieron a San Piero Mayor, donde estaba Corso con sus compañeros y los que había reunido, por lo que fueron retenidos y perseguidos, y heridos para vergüenza y desgracia de los Cerchi y sus seguidores; por lo cual fueron condenados ambos bandos por el Municipio. Poco después, cuando algunos de los Cerchi se encontraban en el campo de Nepozzano y Pugliano, en sus propias tierras y haciendas, deseando volver a Florencia, los de la casa Donati, tras reunir a sus leales en Remole, les cerraron el paso, y hubo heridos y asaltos por ambos lados; por lo que uno y otro bando fueron acusados y condenados por los alborotos; y los de la casa Donati, la mayoría de los cuales, al no poder pagar, fueron procesados y encarcelados. Los Cerchi, pensando seguir su ejemplo y diciendo Messer Torrigiano de Cerchio: "No nos vencerán, como hicieron los Tedaldini, que por pagar las condenas los ahogaron"; de manera que hizo que sus hombres se presentaran ante el juez y que les encarcelaran contra la voluntad de Vieri de' Cerchi y los otros sabios de la casa, que conocían la índole y debilidad de sus jóvenes; sucedió que el desgraciado Neri degli Abati, el supervisor de dicha prisión, mientras comía con ellos, hizo traer una torta envenenada, de la que comieron estos jóvenes, de modo que poco después, en dos días, murieron dos de los Cerchi Blancos y dos de los Negros, así como Piggello Portinari y Ferraino de' Bronci, de esto no hubo venganza».) Villani, sin embargo, sitúa el enfrentamiento en diciembre del 1300, cuando Cavalcanti ya había muerto.

jóvenes a vengarse de él, cosa que le prometieron hacer. Un día, yendo a caballo junto con algunos Cerchi, Guido se lanzó contra Corso sin que estos le siguieran y le disparó una flecha; al no dar en el blanco, Corso Donati y sus compañeros le persiguieron sin alcanzarlo, tras lo cual le tiraron piedras, incluso desde las ventanas, hasta herirlo en una mano.

Para entender mejor estos hechos, cabe recordar que el cuerpo social ciudadano, en particular el de Florencia, estaba dividido en facciones contrarias y la pertenencia a una o a otra respondía a vínculos familiares, clientelares y económicos, pero no ideológicos. Ser amigo de alguien significaba ser o convertirse en enemigo de la facción opuesta, según una lógica más propia de clanes que de organizaciones políticas. Las relaciones de amistad / enemistad constituían pues el eje vertebrador de los enfrentamientos civiles, sobre todo en el ámbito de la clase aristocrática. De ahí surgen los fuertes vínculos familiares y de bando que definen los mecanismos de tutela de la identidad del individuo y del honor del linaje incluso por medio del conflicto[7].

Al margen de la que puede considerarse la primera división en el seno de la sociedad florentina, en la que se enfrentaron en 1177 los Uberti junto con otros linajes, y los Giandonati con sus familiares, las crónicas suelen hacer remontar al 1216, la división entre güelfos y gibelinos dentro del grupo social de los *milites* florentinos, hegemónico en la ciudad, a raíz del enfrentamiento, por cuestiones matrimoniales, entre los Amidei y los Buondelmonti. El exilio, la proscripción y el decomiso de los bienes constituían los medios mejores y más normales para solucionar los conflictos político-sociales. El enfrentamiento violento y la consiguiente venganza entre clanes rivales eran los elementos usuales para restablecer el orden social. Es obvio que

[7] Cfr. Zorzi, 2008, 95.

este tipo de actuación solo podía llevarla a cabo una estructura familiar con una elevada capacidad de hacer frente económicamente a los enormes gastos que requería mantener durante años la enemistad el conflicto armado; además de los vínculos y la memoria familiar. El enfrentamiento entre los Cerchi y los Donati, dos de las familias de «magnates» más importantes, es paradigmático de la lucha política en la Florencia de finales del siglo XIII, un conflicto que, en el lenguaje de la época, produjo la oposición entre Blancos y Negros. Detengámonos de momento sobre ella porque tiene sus implicaciones para Guido y la familia Cavalcanti.

Los Cerchi eran una de las familias más ricas y potentes de la ciudad. Pese a no ser de origen noble, eran mercaderes riquísimos que obtuvieron el grado de *militia* por haberse distinguido en las batallas de Montaperti (1260) y Campaldino (1289), ambas cruciales para el destino de la ciudad. Y a pesar de sus vínculos familiares y matrimoniales con linajes florentinos de primera magnitud, en realidad nunca dejaron de ser considerados personas de baja ralea. A ellos se hallaba vinculado nuestro Guido. Los Donati, en cambio, eran uno de los linajes más antiguos de la ciudad, aunque no tan rico como los Cerchi. La violencia y el uso de las armas constituían su principal recurso. El jefe de la facción era Corso Donati, una de las personalidades más destacadas de la época, famoso por su soberbia (de ahí el apelativo de *Barone),* que no dudaba en emplear la violencia ante cualquier situación y también la difamación para acabar con el rival. Su enemistad con Guido Cavalcanti, de la que ya hemos hablado y cuyas razones se desconocen, lo empujó a mofarse de él, práctica muy habitual, por otro lado, en la época, como indica el hecho de que Corso Donati llamase a Guido Cavalcanti *cavicchia,* es decir, 'perno, macho', con obvias referencias sexuales. Dino Compagni hace referencia a ello en su *Crónica* (I 20).

La palabra, como recuerda Zorzi[8], era un arma y la creación de un discurso difamatorio formaba parte de los instrumentos del conflicto y de la venganza. El mismo Guido usa la poesía como invectiva en el soneto que dirige a su pariente Nerone *(Novelle ti so dire, odi, Nerone)* y, a su vez, es objeto de burla en la caricatura que de él hace Nicola Muscia en *Écci venuto Guido a Compostello?,* donde se dice que camina como una oca, le cae la capa y parece el labrador de los Rusticacci. Tan popular era el arte difamatorio que se solía utilizar a profesionales de la palabra en las fiestas de la alta sociedad, pero también en la lucha política, para desacreditar el honor de los contrincantes.

Para formar parte de la *militia,* es decir del grupo dominante, se debían tener los recursos económicos necesarios para mantener los caballos de guerra y las condiciones indispensables para guerrear. Los caballeros, a su vez, obtenían de su servicio no solo honor y prestigio, sino también riquezas en forma de botín y rescate, restituciones por parte de la autoridad, exenciones fiscales, etc. Esta clase social compartía además un estilo de vida, caracterizado por el sentido de impunidad que le otorgaba su posición dominante y por unos principios basados en la hegemonía de las armas y en la falta de respeto a las reglas de la sociedad[9].

Para esta clase social los acuerdos matrimoniales formaban parte de la estrategia para ampliar y consolidar su poder económico y político. Por consiguiente, el incumplimiento de una promesa comportaba fuertes tensiones. La traición de Buondelmonte Buondelmonti al casarse con una Donati, faltando con ello a la promesa de matrimonio que había hecho a una Amedei, derivó en el asesinato del prometido y en el inicio de la división entre güelfos y gibelinos. La desvergonzada conducta matrimonial de Corso

[8] Cfr. Zorzi, 2008, 107-108.
[9] Cfr. Diacciati, 2011, 22.

Donati es un claro ejemplo de la utilización del matrimonio con finalidades políticas y económicas. En su caso, lo que le interesaba era sobre todo acumular herencias y dotes, porque sus tres mujeres provenían de linajes muy adinerados. Y la misma utilización sin escrúpulos hizo de algunas de las mujeres de su misma familia, como Piccarda, que Dante recuerda en *Paraíso* III. La actividad de Corso Donati en la búsqueda de alianzas interfamiliares e ingresos patrimoniales era una práctica común, de la que participaron asimismo los Cavalcanti.

Guido Cavalcanti contrajo matrimonio, al parecer en 1267[10], con Bice, una hija de Farinata degli Uberti, mientras que un hijo de Farinata se casó con Ravenna, hermana de Corso Donati, de manera que los dos enemigos acérrimos fueron parientes, aunque por breve espacio de tiempo, ya que esta última enviudó al cabo de poco. Recordemos que Farinata era una de las cabezas visibles de los gibelinos, mientras que Guido pertenecía a una familia güelfa. No se sabe exactamente si la boda tuvo lugar o si se trató solo de

---

[10] «Non è chiaro —escribe Diacciati, 2016, 49— se nel 1267 Guido si sposò effettivamente o se si trattò solo di una promessa di matrimonio, celebrato poi in seguito: l'arrivo nell' aprile del 1267 dei cavalieri francesi a sostegno dei guelfi e la fuga immediata dei ghibellini da Firenze farebbero forse propendere per una celebrazione immediata. [...] Se il matrimonio fosse dunque stato realmente celebrato nel 1267, andrebbe anticipata di qualche anno la nascita di Guido, che sarebbe stato più o meno coetaneo di Corso Donati e di qualche anno più giovane di Vieri dei Cerchi, i protagonisti delle lotte fiorentine di fine XIII e inizio XIV seccolo». («No está claro —escribe Diacciati 2016: 49— si en 1267 Guido se casó realmente o si fue solo una promesa de matrimonio, celebrado más tarde: la llegada en abril de 1267 de caballeros franceses en apoyo de los güelfos y la inmediata huida de los gibelinos de Florencia sugeriría quizás una celebración inmediata. [...] Si el matrimonio se celebró realmente en 1267, el nacimiento de Guido debería anticiparse unos años, tendría más o menos la misma edad que Corso Donati y unos años menos que Vieri dei Cerchi, los protagonistas de las luchas florentinas de finales del siglo XIII y principios del XIV».)

una promesa de matrimonio, cuando los dos pretendientes eran aún muy jóvenes, lo cual, pese a no ser muy común, tampoco era infrecuente si consideramos el caso de Dante al que sus padres comprometieron con Gemma Donati cuando ambos eran niños[11]. Si la boda tuvo lugar en 1267, habría que situar el nacimiento de Guido a principios de la década de los 50, por lo que la diferencia de edad con respecto a su amigo Dante —nacido en 1265— sería de al menos 10 años. Lo cierto es que la pareja tuvo dos hijos: Tancia, que en 1300 ya era viuda de un tal Giaccotto de' Mannelli, y Andrea. Son muchos los ejemplos de acuerdos que se podrían aportar no solo referidos a los Cavalcanti y a sus contactos ciudadanos, sino que iban mucho más allá de las murallas de la ciudad. Además, las alianzas matrimoniales entre miembros de bandos opuestos formaban parte de la política de pacificación de la ciudad, sobre todo en el período del gobierno popular.

La Florencia de Cavalcanti constituía un dédalo medieval de calles estrechas en las que se apiñaban infinidad de casas de piedra, almacenes y tiendas entre los cuales se extendían huertos y jardines. Faltaban décadas para que se hiciera famosa por su extraordinaria arquitectura. En esos años aún no existían el campanario de Giotto ni la cúpula de Brunelleschi ni obviamente Santa Maria del Fiore, la catedral. El *skyline* de la ciudad estaba dominado por la enorme mole del *Baptistero* de San Juan y, en segundo lugar, por una multitud de torres, algunas de más de cincuenta metros de altura, que cada clan familiar construía para rubricar su poder y defender sus casas y almacenes. Solo a finales de siglo empezarían las obras de los monumentos arquitectónicos que debían transformar completamente la ciudad, como las iglesias de Santa Maria Novella (empezada en 1279), la Abadía Florentina (1285), Orsanmichele

[11] Cfr. Chabot, 2014, 5-11.

(1290), Santa Croce (1295), Santa Maria del Fiore (1296), además del palacio de los priores (1299), conocido más tarde con el nombre de la Señoría.

Hasta ahora hemos delineado un panorama histórico formado casi exclusivamente por las acciones y el comportamiento de los *magnati,* la clase alta florentina a la que pertenecía Guido. Conviene, sin embargo, echar una ojeada a la política florentina y toscana en su conjunto para entender exactamente cómo la figura de Guido se inscribe en ella. Hay que partir del binomio *magnati / popolani,* que constituye uno de los elementos más centrales de la historiografía italiana. A la clase alta de los *milites*, que en el transcurso del siglo XIII pasa a llamarse de los «magnates», se opone la clase popular *(popolani),* formada por grupos sociales burgueses, quizás inicialmente con limitados medios económicos, que, sin embargo, con el pasar del tiempo demuestran poder acumular riquezas suficientes para mantener un caballo de guerra y convertirse en *equites,* pero no en *milites*. Esta nueva clase era expresión de una realidad social y económica que tenía sus bases en la actividad comercial y artesanal, empezaba a plantear sus reivindicaciones y a exigir la reducción de los privilegios de los magnates y de su capacidad de coerción y control militar en pro de la primacía de las instituciones municipales y del principio de participación.

En este contexto se va fraguando la *societas populi,* es decir, una representación política con una base más amplia; en lugar de las dos decenas de representantes de la nobleza, se pasa a una organización compuesta por centenares de personas presidida por un *podestà*. De esta nueva clase, empezaban a formar parte un número cada vez mayor de jueces, notarios, banqueros, además de pequeños artesanos reunidos en gremios (las llamadas *arti)* e incluso de algunos parientes de *milites* que decidieron unirse a este movimiento porque las leyes se lo permitían.

Estos cambios sociales producen a lo largo del siglo una gran conflictividad política. Tras el llamado gobierno del *Popolo Vecchio* o *Primo Popolo* (1250-1260), de tendencia más bien güelfa, que impulsó una frenética actividad mercantil y empresarial gracias a la cual la ciudad creció y se embelleció coincidiendo con la acuñación del florín, una moneda de oro de 23 quilates que se convertiría en la moneda de la economía mundial, el rumbo político de la ciudad cambió con la derrota de Montaperti (1260), iniciándose un período de gobierno gibelino. La batalla de Benevento (1266), en cambio, en la que murió Manfredo de Suavia, hijo natural del emperador Federico II, volvió las cosas definitivamente del lado de los güelfos. Sin embargo, el poder de los gremios y del *Popolo* fue ganando terreno hasta llegar a imponerse. El enfrentamiento entre magnates y *popolani* estaba servido.

En este ámbito, se sitúan los denominados *Ordinamenti di Giustizia* (1293-1295), promovidos por Gianni della Bella, que intentaban fomentar la convivencia social entre las distintas partes, frenando el poder de los magnates mediante su exclusión de algunas de las instituciones del poder ciudadano, aunque seguían bien representados en otras. De ahí que muchos decidieran ya anterioremente inscribirse en los gremios, como hicieron algunos miembros de la familia de Dante al afiliarse al de Calimala en 1240. La familia Cavalcanti, en cambio, de honda raigambre aristocrática, no pudo participar en el poder. Pese a ello un documento sitúa a Guido entre los miembros del Consejo General de la ciudad en 1284, cuando él debía de tener al menos veinticinco años, la edad mínima para ser elegido para este Consejo[12]. Los conocimientos que poseían en el terreno

[12] Escribe Diacciati: «Nei due decenni seguenti [1280-1300], invece, così come avvenne per tutte le consorterie dichiarate magnatizie, anche i Cavalcanti furono in gran parte esclusi dagli organi di governo cittadini, limitandosi a far parte di collegi di savi convocati dai priori, i principali

de la política exterior y el ámbito militar junto a sus elevadas dotes oratorias, permitieron asimismo a los miembros de los Cavalcanti ponerse al servicio de otros municipios y ocupar cargos de corregidor y Capitán del Pueblo. El mismo Guido fue, al parecer, corregidor del castillo de Cerreto Guidi, cerca de Empoli[13].

Cavalcanti y el epicureísmo

El citado cuento boccacciano nos brinda otro elemento de reflexión sobre la relación de Guido con el epicureísmo. Los jóvenes que intentan tomarle el pelo le preguntan: «—Guido, tú te niegas a ser de nuestro grupo; pero dinos, cuando hayas encontrado que Dios no existe, ¿qué habrás logrado?». A lo que él, sin contestarles directamente sobre el tema, les dice:

> —Señores, vosotros en vuestra casa podéis decirme lo que os guste—. Y poniendo la mano sobre uno de esos sarcófagos, que eran grandes, como era muy ágil, dio un salto y se pasó al otro lado y, librándose de ellos, se marchó.
>
> Ellos se quedaron todos mirándose el uno al otro y comenzaron a decir que era un despistado y que lo que había contestado no quería decir nada, por la razón de que allí

magistrati, per aver consiglio in genere su questioni di politica estera e militare, materie ancora di expertise degli eredi dei grandi milites del primo Duecento». («Sin embargo, en las dos décadas siguientes [1280-1300], como sucedió con todos los grupos familiares declarados magnates, los Cavalcanti quedaron en gran medida excluidos de los órganos de gobierno de la ciudad, limitándose a formar parte de los colegios de sabios convocados por los priores, los magistrados principales, para asesorar, en general, sobre cuestiones de política exterior y militar, cuestiones que aun eran competencia de los herederos de los grandes milites de principios del siglo XIII».) (Diacciati, 2016, 45).

[13] Cfr. Diacciati, 2016, 45.

> donde estaban ellos, no figuraban más que el resto de los ciudadanos, y Guido figuraba igual que los demás[14].

Si se considera que Dante coloca a Farinata degli Uberti y a Cavalcante dei Cavalcanti —respectivamente suegro y padre de Guido— en el mismo círculo del Infierno en el que se castiga a los herejes, entre los cuales se cuentan los seguidores de Epicuro, para quienes «el alma muere con el cuerpo muerto» *(Inf.* X 15), y si se tiene en cuenta que Villani afirma que Guido «se adhirió a las opiniones epicúreas de su padre» (A-A[1] XLIV)[15], es evidente que su relación con el epicureísmo merece ser vista en profundidad.

Empecemos por preguntarnos qué sabemos de Epicuro y del epicureísmo en la Edad Media, partiendo de la base de que se trata de un ámbito muy poco investigado, como señala Robert (2013, 3-45).

Todas las historias de la filosofía repiten que antes del descubrimiento de Lucrecio por parte de Poggio Bracciolini en 1417, Epicuro y los epicúreos no tenían una gran presencia en el panorama filosófico. Eran mera leyenda y se identificaban con los herejes, o los partidarios de las filosofías más radicales, materialistas, averroístas o impías. Garin en *La cultura filosofica del Rinascimento italiano* sostiene que la Edad Media tiende a identificar epicureísmo y averroísmo bajo el mínimo común denominador de la negación del gobierno divino del mundo; más en particular Epicuro era visto como emblema del naturalismo y de un espíritu de rebelión. En cualquier caso, la imagen que circulaba de Epicuro era la de un filosofo que a) niega la Provi-

---

[14] *Decamerón,* ed. citada, págs. 714-715.

[15] «Homo sane diligens et speculativus atque auctoritatis non contempnende philosophus, si oppinioni patris Epycurum secuti parum modicum annuisset». («Hombre estudioso y reflexivo además de filósofo muy apreciado, al parecer siguió las opiniones epicúreas de su padre».)

dencia; b) afirma que el placer es el bien supremo y c) que el alma es mortal. Otros le atribuían además la teoría de la eternidad del mundo[16].

¿Qué relación existe entre la incredulidad y el epicureísmo? ¿Los personajes que Dante sitúa en el sexto círculo del infierno son epicúreos porque niegan la inmortalidad del alma o por otras razones igualmente ligadas al epicureísmo? Como nos recuerdan Stabile (2007) y Robert (2013), es necesario distinguir, en la Edad Media, entre Epicuro, los epicúreos y el epicureísmo del vulgo. De hecho, en el curso de la alta Edad Media, el término «epicúreo» había alcanzado una gran ambivalencia y diversos autores empezaron a denominar con este epíteto distintos tipos de herejías[17], entre ellas la cátara, pero también actitudes sensuales

---

[16] Cfr. Robert, 2013, 36.

[17] Robert escribe: «Les épicuriens ont été très tôt assimilés aux hérétiques: saint Jérôme, dans son Adversus Jovinianum, considère Jovinien l'hérétique comme "l'épicurien de la chrétienté"; Irénée de Lyon, dans son *De haereses,* définit les gnostiques comme des épicuriens; Isidore de Séville associe lui aussi la secte des épicuriens à une hérésie —peut être au sens faible de "secte"—, sans plus de précisions; des sources plus tardives associent Épicure à l'hérésie cathare. Au XIIIe siècle, le franciscain Jean Peckham, connu pour son rôle dans les condamnations de 1286 à Oxford, reprend l'idée d'une origine plébéienne de ceux que l'on appelle 'les épicuriens', mais les associe cependant à l'hérésie des sadducéens, c'est-à-dire à ceux qui nient la résurrection des corps. Pierre de Jean Olivi, de son côté, n'hésite pas à en faire non seulement des hérétiques, mais aussi des infidèles. Dans ces différents contextes, il s'agit toujours de condamner les doctrines théologiques des épicuriens». («Los epicúreos fueron asimilados a herejes muy pronto: San Jerónimo, en su *Adversus Jovinianum,* considera al hereje Joviniano como "el Epicúreo del Cristianismo"; Ireneo de Lyon, en su *De haereses,* define a los gnósticos como epicúreos; Isidoro de Sevilla también asocia la secta epicúrea con la herejía —tal vez en el débil sentido de "secta"—, sin mayor aclaración; fuentes posteriores asocian Epicuro con la herejía cátara. En el siglo XIII, el franciscano John Peckham, conocido por su papel en las condenas de 1286 en Oxford, retoma la idea de un origen plebeyo de los llamados "epicúreos", sin embargo, los asocia con la herejía de los saduceos, es decir, con los que niegan la resurrección de los cuerpos. Pierre de Jean

y voluptuosas, como las que denuncia Isidoro en sus *Etimologías* al hablar de los epicúreos como de personas llenas de vanidad y no de sabiduría, que no persiguen sino el placer corporal y que afirman que el alma es solo una entidad corpórea y por tanto mortal[18]. Lo cierto es que Epicuro en la Edad Media parecía justificar cualquier vicio o desviación de la norma. En el sexto círculo del Infierno dantesco, pues, se castigaría ciertamente el materialismo de quienes no creen en la inmortalidad del alma, pero también el comportamiento de quienes viven como si no hubiera ningún otro mundo. Negador de la inmortalidad del alma o dedicado a los placeres de la vida sensual, lo cierto es que Guido y el ambiente en el que vivía, no respiraban ortodoxia sino más bien todo lo contrario.

Como afirma Stabile, la acusación de impiedad contra Epicuro, tan extendida en el Medioevo, tenía dos puntos de apoyo: la polémica paolina contra la lujuria epicúrea, y

---

Olivi, por su parte, no duda en convertirlos no solo en herejes, sino también en infieles. En estos contextos diferentes, siempre se trata de condenar las doctrinas teológicas de los epicúreos».)

[18] Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum siue Originum,* VIII, vi, 15: «Epicurei dicti ab Epicuro, quodam philosopho amatore uanitatis, non sapientiae, quem etiam ipsi philosophi porcum nominauerunt, quasi uolutans in caeno carnali, uoluptatem corporis summum bonum adserens; qui etiam dixit nulla diuina prouidentia instructum esse aut regi mundum. 16. Sed originem rerum atomis, id est insecabilibus ac solidis corporibus adsignauit, quorum fortuitis concursionibus uniuersa nascantur et nata sint. Adserunt autem Deum nihil agere: omnia constare corporibus: animam nihil aliud esse quam corpus. Vnde et dixit: "Non ero, posteaquam mortuus fuero"». («Los epicúreos se llaman así por Epicuro, un filósofo amante de la vanidad, que no de la sabiduría, como revolcándose en el fango de la carne, afirmaba que el placer corporal era el bien supremo; dijo también que el mundo no estaba organizado ni regido por ninguna inteligencia divina. Aseguró que el origen de las cosas estaba en los átomos, cuerpos indivisibles y sólidos que, uniéndose fortuitamente unos con otros, dan origen y nacimiento a todas las cosas. Sostienen que Dios no interviene con su acción en nada; que todo está formado de materia; y que el alma no es otra cosa que materia. Por eso dijo: "una vez muerto, dejaré de ser"»).

los Padres de la Iglesia (en especial Lactancio), para quienes el filósofo era el negador de la Providencia y la inmortalidad del alma, el destructor de la religión, el predicador del placer y la lujuria, el amante de la vanidad antes que de la sabiduría (Stabile, 2007, 320).

Sin embargo, un juicio de valor contrario, incluso positivo, sobre estas ideas no era infrecuente. Eso podría explicar la duplicidad de Dante en el juicio que emite, más que sobre Epicuro, sobre los epicúreos, positivo en el *Convivio* y negativo en la *Comedia*. Dante, en cualquier caso, distingue perfectamente a Epicuro de los epicúreos y separa claramente la sabiduría de Epicuro de sus errores filosóficos y teológicos, aunque su parecer final no se aparta mucho de las opiniones más comunes de su época. Por ello, en el círculo sexto del *Infierno* el común denominador de los pecadores allí confinados es la culpa de negar un dogma de la fe cristiana como la inmortalidad del alma, independientemente del tipo de herejía[19].

¿Cuáles son las consecuencias que se pueden extraer de aplicar a Guido —a quien Dante de joven había considerado su mejor amigo— la acusación dantiana dirigida a su padre y la noticia sobre el epicureísmo de Guido que hallamos en el cuento de Boccaccio?

Considerando, por un lado, su poesía y, por el otro, lo poco que sabemos de Guido, lo único que parece incontrovertible es un cierto materialismo que el poeta pone de manifiesto al inscribir la cuestión del amor dentro de los

---

[19] Giovanni Villani se refiere más bien a la vida disipada de Federico II: «E fu dissoluto in lussuria in più guise, e tenea molte concubine e mammalucchi a guisa dei Saracini: in tutti i diletti corporali volle abbondare, quasi vita epicurea tenne, non facendo conto che mai fosse altra vita; e questa fu l'una principale ragione perché venne nemico de' chierici e di santa Chiesa». («Y fue disoluto en la lujuria de muchas maneras, y tuvo muchas concubinas y esclavos como los sarracenos; quiso exagerar en todos los placeres corporales y llevó una vida por así decir epicúrea, pensando que no había otra vida; y esta fue la razón principal por la que se convirtió en enemigo de los clérigos y de la Santa Iglesia».)

límites del alma sensitiva. Recordemos que algunos médicos de esa época fueron acusados de materialismo. A Pietro d'Abano (m. 1316), por ejemplo, se le acusó de haber afirmado que el alma se reducía a una propiedad de la materia. En este ámbito, la indagación poética cavalcantiana sobre el amor se centra, más que en la busqueda del placer desinhibido, en la aparición e influencia del fantasma cuando el amor tiene que ser reprimido. El «epicureísmo» cavalcantiano tendría más que ver con las reflexiones e indagaciones de los médicos contemporáneos suyos que con especulaciones metafísicas.

En este contexto no acaba de encontrar una explicación plausible su supuesto viaje a Compostela para visitar la tumba de Santiago, al que aluden tanto Compagni como Muscia, por referencias que debieron de llegarles en su momento. El primero escribe en su *Cronica* que Corso Donati intentó asesinarlo cuando se dirigía «en peregrinación a Santiago» y el segundo bromea sobre el objetivo de tal desplazamiento (véase aquí la poesía II.1 en el apartado «Otras poesías dirigidas a Guido Cavalcanti»). En cualquier caso, es lícito preguntarse por qué un «epicúreo», sea cual sea el sentido que se dé a este término, decidió ir en peregrinaje al santuario gallego y qué sentido podía tener este viaje. En otro trabajo (Arqués, 2013) he intentado reflexionar sobre estas cuestiones, relacionadas con los distintos significados de un fenómeno tan complejo como la peregrinación. En el siglo XIII, por ejemplo, durante la lucha contra la herejía cátara, que siguió a la cruzada contra los albigenses, la Iglesia descubrió que esta podía ser una forma extraordinaria de castigo contra la herejía, porque se imponía al condenado la obligación de abandonar la patria, cosa que representaba un riesgo enorme. La peregrinación, pues, podía ser voluntaria o impuesta. Pero en el primer caso los motivos podían ser también muy distintos; entre ellos cabe destacar el hecho, importante para el tema que nos ocupa, de que pudiera constituir una tapadera ideal para quienes querían seguir

manteniendo relaciones con las distintas sedes de la religión cátara. Esto podría explicar que el viaje de Guido finalizara en Nîmes, porque en realidad su meta principal no era otra que el Languedoc y sobre todo Toulouse, lugares que habían sido y, de algún modo seguían siendo, el centro irradiador de esa religión convertida ahora en herejía que era el catarismo ¿Es esta la explicación, que tanto gustaba a los lectores esotéricos de la poesía italiana de este período?[20] Nada lo avala.

---

[20] Cfr. Ricolfi, 1930, 7 y Valli, 1928. Las tesis de Valli retoman una teoría de mediados de siglo XIX que Gabriele Rossetti —poeta y crítico de origen italiano que se había refugiado en Londres en 1824 huyendo de la persecución borbónica y padre del mas conocido poeta y pintor Dante Gabriel Rossetti— había desarrollado en distintas obras, entre las cuales *Il Mistero dell'Amore Platonico del Medio Evo* (1840) e *La Beatrice di Dante* (1842). Según ella, la poesía medieval y, en particular, la poesía de amor, no sería sino un lenguaje para iniciados, los denominados «Fedeli d'Amore», centrado en la equivalencia entre la Dama de los trovadores y la iglesia cátara. Para Rossetti, el objetivo de los fieles de Amor era la lucha contra el Papa. Eugène Aroux, católico liberal francés, recogió el testigo en la obra *Dante, héretique, révolutionaire et socialiste* (1854), en la cual insistía en particular sobre la relación directa entre la doctrina amorosa dantesca y el catarismo, llegando incluso a conjeturar, no solo que el poeta fiorentino pertenecía a la Orden del Templo, sino incluso que su concreta relación con la herejía cátara. Ampliando estas ideas a toda la producción poética medieval (trovadores, *dolce stil nuovo,* etc.), cuatro años más tarde con el libro *Les Mystères de la chevalerie et de l'amour platonique au moyen âge* (1858) formulaba por primera vez el mito del «linguaggio segreto» de estos poetas. La clave para entender bien la poesía de los trovadores radica, según Aroux, en tres simples correspondencias: Dama = diócesis; Amante = prefecto cátaro; Marido Celoso = obispo o sacerdote católico. La cuestión de los «Fedeli d'Amore» pasa luego a Joséphin Péladan, fundador en 1888 dell'Orden Cabalista de la Rosa + Cruz, y de Alphonse Louis Constant (denominado Eliphas Levi), quienes en sus obras rebaten la misma ecuación en los términos siguientes: Fieles de Amor = Cátaros = Cabalistas = Gnósticos = Herméticos = Templares = Rosa + Cruces. En Italia, Francesco Paolo Pérez, profesor de literatura italiana en Palermo, publica en 1865 *Beatrice Svelata* a Giovanni Pascoli, en 1898, *Minerva Oscura* y, sucesivamente, *Sotto il velame* (1900) y *La mirabile visione* (1902), obras que la academia no solo ha relegado en el olvido, sino que las ha tachado de «singolari aberrazioni» (Croce). Y

En todo caso, se puede considerar fundada la noticia de que varios parientes directos de Guido se vieran implicados en procesos por herejía, como el que en 1245 afectó a un tal Uguccione Cavalcanti[21]. Además, la cercanía del padre de Guido a algunos ambientes cátaros estaría confirmada por algunos documentos de 1245 referentes a Rinaldo dei Pulci, vástago de una familia de banqueros y mercaderes, propietarios de tiendas situadas al lado de las de los Cavalcanti en el Mercado Nuevo, bien conocidos como cátaros (poco antes del documento citado Rinaldo precisamente había sido acusado de herejía por la Inquisición). Es probable asimismo que Guido hubiera sido testigo del largo proceso contra Saraceno Paganelli, en los años 1280-1286. Tal era el afán de perseguir a los herejes que, en 1283, dieciocho años después de morir, Farinata degli Uberti, jefe del grupo gibelino, al que pertenecían también el cardenal Ottaviano degli Ubaldini y Federico II, fue condenado como hereje en 1283 junto a su mujer Maria Adeletta, y sus restos fueron extraídos de la tumba en Santa Reparata y diseminados por el campo. Es muy posible además que el recuerdo de los procesos contra la herejía y las quemas de herejes del 1245 persistieran en la memoria colectiva[22]. Aunque todos estos indicios y algunos otros no bastan para hacer de Guido un patarino y ni siquiera un poeta cátaro, lo cierto es que circulaba por Flo-

---

en el siglo xx, Luigi Valli (1928), A. Ricolfi (1933) y M. Alessandrini (1960) no hicieron más que continuar las ideas rossettianas sobre los Fieles de Amor. Guenon y Burckhardt, en cambio, destacaron las raíces islámicas de la obra de Dante. Por último, Denis de Rougemont, con su *L'Amour et l'Occident* (1938), ofrece la exposición hasta hoy más completa de la tesis de la influencia cátara en la concepción del amor. Hace algunos años M. Soresina publicó *Libertà va cercando. Il catarismo nella «Commedia» di Dante,* Bérgamo, 2009.

[21] «Item per Uguiccionem Cavalcantis, qui dixit quod ipse bis vidit et adoravit hereticos in dono Pacis».

[22] Cfr. Tocco, 1899, 5 y véase asimismo Manselli, 1950.

rencia la idea de un Cavalcanti que tenía amistades con personajes dudosos desde el punto de vista de la heterodoxia religiosa[23].

Desconocemos los motivos que le impulsaron a emprender ese viaje y si la meta fue Santiago, Tolosa o Nîmes. Podemos solo decir que Guido da pruebas de estar bastante bien informado de la capital occitana, etapa obligada de los peregrinos procedentes de Italia que se dirigían al santuario gallego, aunque ello no nos permita decidir si Guido llevó a cabo efectivamente el viaje o si todas sus referencias textuales a Tolosa no son más que alusiones a la civilización literaria occitana y al mundo metafórico del peregrinaje tan presente en la poesía amorosa.

Formación y personalidad de Cavalcanti

Por boca de Elisa, la narradora del cuento del *Decamerón,* conocemos algunas características más de Guido, como que «fue uno de los mejores lógicos que el mundo tuviese y un óptimo filósofo natural (cosas que poco le importaban al grupo)» y un hombre muy «elocuente». Filippo Villani, además, afirma que era «liberalium artium peritissimus et speculativus [...] atque autoritatis non contemnende philosophus» («gran conocedor de las artes liberales [...] además de filósofo muy apreciado»)[24].

Casi todos, sin embargo, destacan tan solo el hecho que era un filósofo natural muy preparado. De ahí que Iacopo da Pistoia, un *magister* que probablemente presentó a finales del siglo XIII en Bolonia sus reflexiones sobre la felici-

[23] Cfr. Diacciati, 2016, 51.

[24] Filippo Villani en su *De origine civitatis florentine et de eiusdem famosis civibus* (A-A1 XLIV I).

dad, le dedicara su *Questio de felicitate*[25], y que, posteriormente, Dino del Garbo, famoso profesor de medicina y colega de Taddeo Alderotti, y el anónimo autor de la *Esposizione sopra la Canzone d'Amore di Guido Cavalcanti,* erróneamente atribuida a Egidio Romano, dedicaran sendos comentarios a su canción *Donna me prega*. Pero también sabemos que era muy elocuente y, de hecho, Villani escribe que «se deleitaba en estudios retóricos y tradujo este arte elegante y artísticamente en composiciones vernáculas en rima».

Hay que preguntarse, en este sentido, cómo se formó, dónde adquirió la preparación científica de que hace gala en sus poesías y que le atribuyen los comentarios, las crónicas y las relaciones con algunos de los exponentes del pensamiento médico-filosófico de la época. ¿Cómo logró unos conocimientos de elocuencia, retórica y poética tan elevados para destacar entre la mayoría de sus ciudadanos también en estos ámbitos? ¿Cuál fue su relación con un intelectual, maestro de retórica y amante de los autores latinos, como el eminente notario y prosista en lengua vernácula Brunetto Latini, uno de los ciudadanos más ilustres de la Florencia de la segunda mitad del siglo XIII, que había puesto sus conocimientos y habilidades lingüísticas y retóricas al servicio de la difusión entre los iletrados de contenidos hasta entonces solo accesibles a los literatos, con fines educativos y de moralización civil?

No tenemos datos suficientes para responder objetivamente a estas preguntas. Podemos solo afirmar que Cavalcanti forma parte de aquel ámbito de la cultura ciudadana que lee, romancea y compendia textos ético-políticos o traduce en poesía las tesis de la filosofía de vanguardia. Otra cosa distinta, y que sería muy importante aclarar, es dónde

---

[25] Cfr. Kristeller, 1955, 438-439. Se trata de una adaptación de la obra que pocos años antes en París había suscitado mucho escándalo: *De summo bono* de Boecio de Dacia.

podía un laico acceder a los estudios de filosofía en la Florencia del siglo XIII. Paolo Falzone[26] ha reflexionado sobre este punto en referencia a Dante, planteándose preguntas sobre la posibilidad de que una persona que no perteneciera a las órdenes mendicantes pudiera ser admitida tanto en las bibliotecas conventuales (la dominicana de Santa Maria Novella y la franciscana de Santa Croce) como en las disputas filosóficas que tenían lugar en los conventos. El estudioso llega a la conclusión de que estos intelectuales adquirían la cultura filosófica de forma autónoma, por diversos canales y de forma no sistemática: lecturas, contactos informales con maestros de los *Studia* de las órdenes mendicantes, sin excluir, en Florencia, los posibles intercambios intelectuales con los profesores universitarios boloñeses, y en especial con los de la Facultad de las artes y medicina, con la que, como hemos visto, Guido Cavalcanti debía de tener una estrecha relación. La filosofía natural gozó de una fuerte difusión en la Florencia del siglo XIII, pero se desconocen los ambientes que favorecieron el conocimiento de temas tan especializados, al menos desde nuestro punto e vista, para un público que no fuera el de los expertos en la materia.

> Resta in ogni caso difficile pensare —Diacciati y Faini (2017, 227)— anche per Guido Cavalcanti a un'educazione totalmente estranea ai luoghi di cultura fiorentini, tanto più che negli anni Settanta alcuni *magistri* e medici fiorentini dovevano aver fatto mostra di capacità tanto elevate da essere assunti al servizio di Carlo I d'Angiò[27]. («En todo caso, sigue siendo difícil pensar —escriben Diacciati y Faini (2017: 227)— incluso para Guido Cavalcanti en una educación totalmente ajena a los lugares de cultura florentina, tanto más cuanto que en los años setenta algunos magistrados y médicos florentinos debieron demostrar

[26] Cfr. Falzone: 2016, 227-228.

[27] Véase Diacciati y Faini (2017, 227). Cfr. asimismo Black, 2017 y Barbero, 2020, 84-94.

una capacidad tan elevada como para ser empleados al servicio de Carlos I de Anjou».)

Cavalcanti murió en agosto del 1300[28] de malaria, enfermedad que había contraído durante su confinamiento en Sarzana, un lugar pantanoso situado en el valle del río Magra, en el límite que actualmente separa la Toscana de la Liguria. Fue confinado en esta villa a raíz de un enésimo conflicto ciudadano, esta vez entre los Donati y los Cerchi, de los que era partidario Guido. Entre los priores que habían pronunciado la sentencia salomónica, al parecer se hallaba Dante, elegido prior por un período de dos meses con consecuencias fatales para él, no solo porque sería la causa de su propio exilio en 1302, del que nunca volvería, sino porque a este hecho se atribuyó el final trágico de su amigo Guido y, por ende, de su amistad. Por una carta perdida del humanista florentino Leonardo Bruni, sabemos que en Florencia a Dante se le imputaba la muerte de Guido: «el retorno [de los confinados] fue debido a la enfermedad y muerte de Guido Cavalcanti», insinuando así a la vez que Dante intervino posteriormente en la anulación del destierro[29]. Un gesto postrero que no le salvaría del fan-

---

[28] Como reza el *Obituario* de Santa Reparata (f. 30, 61). Recientemente ha sido objeto de polémica (Velardi, 2007) el hecho de que estos datos del *Obituario* se refieran al Guido Cavalcanti poeta, que habría muerto años más tarde, y no a un homónimo suyo muerto en 1300.

[29] Véase la epístola de Bruni en la edición de las *Epístolas* de Dante (Alighieri, 2016, 236), donde se lee: «Questo diede gravezza assai a Dante e, con tutto che lui si scusi come uomo senza parte, nientedimanco che pendesse in parte bianca e che gli dispiacesse il consiglio tenuto di chiamare Carlo di Valois a Firenze, come materia di scandalo e di guai alla città; e accrebbe l'invidia, perché quella parte che era confinata a Castel della Pieve si rimase di fuori. A questo risponde Dante che quando quegli da Serezana furono revocati esso era fuori dello offizio del priorato e che a lui non si debbe imputare; più dice che la ritornata loro fu per la infermità e morte di Guido Cavalcanti, il quale ammalò a Serezana per l'aire cattiva e poco appresso morì». («Esto pesó enormemente a Dante y, por

tasma del que fuera su «primer amigo», si es cierto que en la *Comedia* se hallan, dispersas, centenares de alusiones a su figura y a su poesía[30].

El lugar de Cavalcanti en la historia de la poesía italiana

Tradicionalmente, la historiografía literaria italiana suele dividir la poesía lírica de los orígenes en tres grupos, basándose en criterios más o menos geográfico-temporales. En primer lugar, un impreciso espacio de producción poética

---

mucho que afirme que no pertenece a ningún partido, sin embargo, él se inclinaba por la parte blanca y no estaba de acuerdo con el hecho de haber llamado a Carlos de Valois a Florencia, causa de escándalo y molestias para la ciudad; y aumentó su envidia, porque el bando que se hallaba confinado en Castel della Pieve se quedó fuera. A esto Dante responde que cuando los de Serezana fueron revocados, él ya no ocupaba el cargo de prior por lo que no se le debía imputar; añade, además, que su regreso fue debido a la enfermedad y a la muerte de Guido Cavalcanti, que cayó enfermo en Serezana por el mal aire y murió poco después».) Para las consecuencias del exilio de Dante y la dinámica de la relación entre *Comedia* y la muerte de Cavalcanti, cfr. Veglia, 2017, en particular las páginas 41-53.

[30] Corrado Bologna escribe: «ancora una volta Guido *"primo amico* verrà" nella poesia, anche soltanto come Voce innominata, per la natura metamorfica dei personaggi della *Commedia*, legata alla loro plasticità figurale. Egli "tornerà", come Giovanni Battista, nella funzione della Voce-che-annuncia [...] la sua occulta presenza verrà di certo indicata con vari segni: ci aspettiamo anzitutto l'echeggiare della Voce del nunzio profetico Cavalcanti nella Parola dantesca, lo stigma inconfondibile della lingua del primo amico affiorante negli strati di quella del nuovo Poeta». («Una vez más Guido *"el primer amigo* vendrá" en el poema, incluso solo como una Voz sin nombre, debido a la naturaleza metamórfica de los personajes de la *Comedia,* ligada a su plasticidad figurativa. Él "volverá", como Juan el Bautista, en la función de la Voz que anuncia [...] su presencia oculta será ciertamente indicada por varios signos: esperamos, en primer lugar, el eco de la Voz del nuncio profético Cavalcanti en la Palabra de Dante, el inconfundible estigma del lenguaje del primer amigo que emerge en las capas de la del nuevo Poeta».) (Bologna, 1928, 21-22.) Véanse también Pertile, 1994 y Bonanno, 1999.

denominado «Reino de Sicilia», bajo el reinado de Federico II, del cual formaban parte incluso escritores procedentes de Liguria, como Percivalle Doria o Mazzo de Ricco, por razones ligadas a la movilidad de la corte y a la influencia imperiales. Con una lengua dúctil y noble, creada en gran parte a partir de adaptaciones de poesías procedentes del *corpus* provenzal y francés, los textos de estos poetas (Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Pier delle Vigne, Stefano Protonotaro, etc.) se distinguen por una fuerte reducción léxica, temática y métrica. Dejando a un lado temas políticos, morales y satíricos, se centraron exclusivamente en el amor de tradición trovadoresca (servicio de amor, superioridad de la dama, etc.), aunque pasado por el tamiz de la filosofía natural y la lógica. Hay que destacar que se atribuye a los poetas de la corte federiciana la invención del soneto, forma métrica que será vehículo y testimonio de esta filosofía. En segundo lugar, los llamados poetas «sículo-toscanos», expresión de la cultura municipal toscana (Arezzo, Lucca, Pisa, Pistoia y, obviamente, Florencia) muy ligada a la experiencia poética siciliana, aunque con un grado de innovación técnica y estilística muy notable y una lengua que, vista desde la perspectiva de la experiencia estilnovista, resulta artificial, brusca y retorcida. En este ámbito, sobresale la figura de Guittone d'Arezzo.

Y, por último, el famoso *dolce stil novo,* concepto estilístico que supone, por el contrario, un contexto ciudadano cuyo centro es Florencia, aunque el núcleo irradiador de las bases filosóficas y estéticas de esa nueva cultura lírica se halla en la ciudad de Bolonia y, en concreto, en la obra de Guido Guinizelli. De este último movimiento participarán una serie de poetas que, sin llegar a formar un grupo definido, ofrecen algunos principios estéticos y estilísticos comunes. Sin embargo, a medida que aumentan nuestros conocimientos de los textos y los autores de este período, las etiquetas tradicionales de la historiografía literaria van per-

diendo su fuerza catalogadora. El denominado *dolce stil novo* es uno de estos conceptos que conviene sin duda matizar[31].

Dante en el *De vulgari eloquentia (Dve.* I xiii 4) parece hacer ya referencia a algunos rasgos comunes que unen a varios autores florentinos de finales del siglo XIV, cuando escribe: «No obstante, y aunque casi todos los toscanos estén viciados por su lenguaje soez, podríamos citar algunos que han conseguido la excelencia en el vulgar: Guido, Lapo[32] y otros, todos ellos florentinos, y Cino de Pistoia». La confirmación de la existencia de un «movimiento» poético la explicitará él mismo más tarde en el canto XXIV del *Purgatorio,* por boca de Bonagiunta Orbicciani —poeta cercano a Guittone d'Arezzo—, quien utiliza por primera vez la expresión *dolce stil novo* y da asimismo una definición de este en aquellos versos en los que dialoga con Dante personaje sobre la «nueva poética»:

> Ma dì s'i' veggio qui 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».
> 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!
> Io veggio ben come le vostre penne
> di retro al dittator sen vanno strette,
> che de le nostre certo non avvenne;

[31] Véase Pirovano (2014, 15-38) para una reciente y atenta reconstrucción del debate sobre el significado y extensión del concepto de «estilnovismo» en la tradición crítica italiana.

[32] Para la cuestión relacionada con este nombre véase Pagnotta, 1995 y Rea, 2016; véase asimismo XXXVIIIa 1.

e qual più a gradire oltre si mette,
non vede più da l'uno a l'altro stilo».

(Purg. XXIV 49-62)

[Mas dime si estoy viendo al creador / de aquellas nuevas rimas que comienzan / «Mujeres que entendéis lo que es Amo». / Le contesté: «Yo soy de los que, cuando / Amor me inspira, anoto, y lo que dentro / me dicta, yo lo voy significando». / «¡Oh, hermano», dijo, «ahora veo el nudo / que al notario, a Guitón y a mí separa / del dulce estilo nuevo que ahora escucho! / Veo con claridad que vuestras plumas / siguen cerca de aquel que las inspira, / cosa que con las nuestras no logramos; / y el que quisiera indagar más hondamente / verá que no hay más diferencia que esta».]

Hay que recordar, sin embargo, que, aunque Dante escribe estos versos del *Purgatorio* hacia 1315, en realidad sitúa el diálogo en el 1300, momento en el que es aún un poeta amoroso. En estos versos Bonagiunta Orbicciani se da cuenta de la diferencia que existe entre unos poetas «modernos» («vosotros»), situados en la parte de allá del nudo y caracterizados por el «dulce estilo nuevo», y unos poetas «antiguos» («nosotros»), situados en la parte de aquí de dicho nudo, entre los cuales se incluye, admitiendo su propia incapacidad y la de sus compañeros, Giacomo da Lentini, y, sobre todo, Guittone d'Arezzo[33].

Es difícil precisar con exactitud la amplitud de ese «vosotros» al que se refiere Bonagiunta. La crítica cita unos

[33] Es la misma distancia que marcará en *Purgatorio* XXVI, vv. 116-126, Guido Guinizelli cuando, señalando con el dedo a Arnaut Daniel, el «miglior fabbro» de la lengua materna, subraya que la calidad de los poetas verdaderos (entre los que hay que incluir Guido Cavalcanti, Cino, Lapo o Lupo, y el mismo Dante) acaba imponiéndose sobre los falsos, por mucho que su memoria persista.

nombres indiscutibles del grupo de personas con más o menos afinidad entre sí. Se habla tradicionalmente de Guido Guinizelli, el iniciador involuntario del movimiento, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi y Cino da Pistoia, nombres a los que otros han añadido unos pocos más por sus vínculos personales o estilísticos, como Iacopo Cavalcanti o el poeta véneto Giovanni Quirini (Berisso, 2006, 347). Emblemático de la movilidad de este canon poético, con el que hay que andar muy cautos, es el «caso Lapo», es decir, ese «Lapus» que aparece en el *De vulgari eloquentia* (I xiii 4) como excelente rimador en lengua vernácula y que se suele identificar con Lapo Gianni, gracias también al primer verso del soneto de Dante, *Guido, i' vorrei che tu e Lapo e io*. En realidad, en todos los manuscritos del *De vulgari eloquentia* el nombre que aparece es «Lupus» y no «Lapus», mientras que en algunos testimonios del citado soneto dantiano hallamos las variantes «Lippo» y «Lappo». A estos tres nombres, se ha venido a añadir el de Lupo degli Uberti[34], que podría bien ocupar el lugar del «Lupus» del *Dve*[35]. El debate sigue abierto, aunque nada pone en discusión la fundamental novedad de la poesía del estilnovismo y la existencia de una red de poetas florentinos que a finales del siglo XIII intercambian sus poesías porque son amigos y participan de una determinada visión elitista de la poesía.

Por otro lado, en estos versos del *Purgatorio,* las alusiones tanto a la poética de la alabanza como a la de la inspiración total y absoluta, mejor parecen adaptarse a Dante que a ningún otro amigo o corresponsal suyo. Incluso la

---

[34] Pagnotta, 1995. Sobre la cuestión, cfr. Rea, 2016.

[35] De ahí que Berisso (2006) haya decidido poner en el Apéndice a su edición de textos del «dolce stil novo», las poesías de estos tres posibles autores: Lapo Gianni, Lippo Pasci (al cual él editor atribuye asimismo la obra del llamado «Amigo de Dante») y Lupo degli Uberti.

reivindicación de Guido Guinizelli (muerto en 1276), como maestro o iniciador de la nueva manera de hacer poesía, encaja también en la voluntad de Dante no tanto de capitanear una nueva escuela poética, voluntad que poco sentido tiene a estas alturas, sino de definir los límites de su estética en función anti cavalcantiana. Las numerosas y ásperas polémicas entre los supuestos miembros del grupo estilnovista, son otro de los elementos que contrastan con la existencia de un canon colectivo (piénsese en los debates entre Cavalcanti y Dante —que merecen un capítulo a parte— o al soneto de Cino *Qua son le vostre cose ch'io vi tolgo,* en respuesta a otro soneto en el que Cavalcanti lo acusaba de plagio).

Es indudable, a pesar de todo, que la actitud de estos poetas demuestra una clara voluntad de diferenciarse de los poetas «antiguos» por medio de una «nueva manera» de hacer poesía, en un nuevo estilo. El léxico del que se sirve la lengua poética, al mismo tiempo, se enriquece con nuevas palabras y con nuevos significados de otras ya existentes y deja de lado elementos que hasta entonces eran muy frecuentes en la poesía lírica (términos referentes a la zoología, típicos de los bestiarios, sufijos de derivación provenzal, etc.). También es muy significativa la tendencia a reducir las formas métricas y formales respecto, por ejemplo, a las empleadas por los guittonianos y, principalmente, por los trovadores, aunque incluso desde este punto de vista los estilnovistas heredan la gran reducción temática y formal que experimenta la poesía bajo el reino de Federico II. El soneto y la canción son las formas métricas comunes a todos los estilnovistas, aunque sobre todo en Cavalcanti y Guido Orlandi encontramos también la balada, géneros a los cuales, en el caso de Cavalcanti, se deben añadir la *canzonetta* y el moteto.

La «dulzura» estilística y formal, que es uno de los rasgos que definen la poética estilnovista, corre paralela a la «sutileza» del contenido, la adherencia temática al amor y a los

movimientos de la interioridad[36]. En la fuerte renovación expresiva que estos poetas llevan a cabo, la sintaxis se hace a la vez más compleja y transparente, porque persigue precisamente el requisito formal de su refinamiento estilístico. En pos de una koiné lingüística medio-alta, base de la lengua poética que constituirá, gracias a la mediación de Petrarca, el único registro, constante e invariable, en el que se expresarán los poetas italianos hasta bien entrado el siglo xx, abandonan asimismo los artificios métrico-retóricos y los giros y dejes regionales o populares de la poesía anterior.

Otro de los rasgos esenciales del estilnovismo es, como decíamos, la «sutileza»[37], de cuyo exceso Bonagiunta Orbiciani acusa a Guinizelli y a otros poetas de la época («Così passate *voi* di *sottigliansa* / e non si può trovar che ben ispogna, / cotant'è iscura, *vostra* parlatura», *Voi, ch'avete mutato la mainera,* vv. 9-11). Este término implica directamente la inspiración intelectual y filosófica de esta nueva poesía. En tal sentido, Guinizelli, Cavalcanti y Dante son una continuación de la marcada tendencia del siciliano Giacomo da Lentini a explicar el amor en términos filosófico-médicos. La «demostración natural» que invoca Cavalcanti en el verso 8 de *Donna me prega* se encuentra ya implícita en la respuesta científico-poética que da Giacomo

---

[36] Cfr. Bruni, 1990, 405.

[37] Bruni, 1991, 95: «Proprio della sottigliezza, e cioè del carattere intellettualistico e filosofico della nuova poesia, consisteva una delle discriminanti che identificavano l'avanguardia stilnovistica rispetto ai seguaci della maniera provenzaleggiante dei siculo-toscani». («La sutileza, es decir, el carácter intelectual y filosófico de la nueva poesía, fue uno de los factores discriminantes que identificaron la vanguardia estilnovista con respecto a los seguidores de la manera siciliana-toscana provenzal».) Desde este punto de vista, es indudable la afinidad entre los distintos poetas estilnovistas, como subraya Dante en la *Vida nueva* —refiriéndose a Cavalcanti— y en el *Dve,* en relación a Cino da Pistoia, a quien Dante considera junto a él «qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt» *(Dve*. I x 2).

da Lentini a la pregunta de Jacopo Mostacci sobre «si amor es una esencia»:

> Amor è un desio che ven da core
> per abbondanza de gran piacimento
>
> (vv. 1-2)
>
> [Amor es un deseo que viene del corazón
> por abundancia de placer]

y en el soneto *Or come pote sì gran donna entrare*.

Los estilnovistas no rechazan la tradición; crean la suya propia, adoptando un punto de vista filosófico preciso y laico. Para los poetas que se adhieren a la filosofía natural, basada en la física aristotélica, el amor será el tema casi exclusivo de su poesía. Dante en el capítulo 25 de *Vn* dice que la poesía vernacular nació única y exclusivamente para hablar de amor a las mujeres: «Y el primero que comenzó a decir como poeta vulgar, se movió a ello porque deseaba hacer entender sus palabras a su señora, a la que era costoso entender los versos latinos. Y esto va en contra de aquellos que riman acerca de otra materia que no sea amorosa, porque tal modo de hablar fue desde el principio encontrado para decir de amor» (XXV, 6-7).

Y en el ámbito del amor estos poetas establecerán la distinción, de origen trovadoresco, pero que para ellos tiene otras características, entre «los que no saben» y «los que saben» o «expertos», postulando la hegemonía de los sabios y expresando un claro rechazo no solo por los que no son, en particular del público femenino, nobles de corazón, sino también por los que no tienen una preparación intelectual adecuada para moverse en este ámbito amoroso.

En este sentido, es altamente significativa la disputa con Guittone d'Arezzo y los guittonianos, de la que hablaremos más ampliamente en la sección dedicada a la polé-

mica que Dante y Guido mantuvieron con él, este último en el soneto *Da più a uno face un sollegismo* (XLVII). En esta crítica implacable a una poética arraigada en la tradición, en datos externos y sin un sistema filosófico coherente a sus espaldas, se funda por contraste otra manera de hacer poesía, cuya fuerza reside precisamente en el sistema ideológico que la vertebra (el «natural dimostramento») y que otorga coherencia, homogeneidad y racionalidad a la totalidad y a cada una de las partes y de los distintos recursos retóricos. Los ataques constantes de Dante a Guittone demuestran el apremio y la importancia de esta cuestión, así como la persistente autoridad poética de Guittone, algunos de cuyos seguidores dirigieron críticas del mismo calado a varios miembros del *dolce stil novo*. En el ya citado soneto *(Voi che ch'avete mutato la mainera)* que Bonagiunta Orbicciani envía a Guido Guinizelli lo ataca por escribir con un exceso de filosofía y oscuridad, en contraposición con la luminosidad, no se sabe si de Guittone o de Chiaro Davanzati. Aún más nítido es el soneto que Onesto da Bologna envía a Cino da Pistoia, donde le critica el hecho de «actuar filosóficamente», invitándolo a cambiar la manera de escribir, y en el cual cabe señalar el sintagma «il *nostro* andar sognando» por el significativo uso del posesivo plural de primera persona:

> «Mente» ed «umile» e più di mille sporte
> piene di «spirti» e 'l nostro andar sognando
>
> [«Mente» y «humilde» y más de mil capazos
> llenos de «espíritus» y nuestro ir soñando[38]]

Onesto da Bologna critica también a estos nuevos poetas por su tendencia a la introspección [«ragionando con voi

[38] Trad. R. A.

stessi» («hablando con vostros mismos»), v. 11] y el hecho de «parlare in terzo con altrui» («hablar en tercera persona con otros»), que son, sin ninguna duda, elementos centrales de casi todos ellos y, en primer lugar, de su gran representante, Guido Cavalcanti.

Los estilnovistas, sobre todo Cavalcanti y Dante, profundizaron en los elementos de análisis psicológico y retórico de la interioridad, que ya estaban presentes en parte en la poesía siciliana, con ayuda de una mejor cognición de la filosofía natural y, en particular, de la psicología de la percepción y el conocimiento. Si a Giacomo da Lentini casi solo le interesaba la frontera entre lo exterior y lo interior, totalmente concentrado como estaba en la exploración del enigma de la formación de la imagen interna («Or come pote sì gran donna entrare»), la atención de Guinizelli, Cavalcanti, Dante y sus seguidores se centra totalmente en el análisis de los efectos del espíritu de amor en el interior del alma del individuo.

Razón tiene, asimismo, Onesto da Bologna en acusarles de hacer un uso desmedido de la figura retórica de la prosopopeya o personificación, por la que se da voz a seres inanimados, objetos o entidades abstractas como si fueran personas. De hecho, en la poesía estilnovista las distintas instancias responsables de la percepción son convertidas en personajes que interactúan en la escena de la desintegración del yo que tiene lugar a partir de la entrada de la *species* de la amada en el interior del amante, ello dentro de la tendencia a la teatralización de la interioridad propia de esta vanguardia poética[39]. El yo lírico se fragmenta en pe-

[39] Véase, por ejemplo, Dante en *Vn* 25 donde plantea la cuestión de la prosopopeya del amor y advierte de los peligros si este recurso se usa de forma innecesaria e inadecuada: «Y que yo hable de él [Amor] como si fuese cuerpo, e incluso como si fuese hombre, se muestra en tres cosas que digo de él. Digo que lo vi venir; por lo que, como venir indique un movimiento de lugar, y según el Filósofo, solo los cuerpos pueden moverse

dazos, cada uno de los cuales adquiere una determinada voz. El monólogo lírico se transforma, pues, en diálogo de una pluralidad de voces interiores (corazón, mente, espíritus, etc.), por lo que el poema se convierte en un teatro de la mente repleto de máscaras que no son sino personificaciones de los sentimientos y las emociones del yo lírico. No cabe ninguna duda de que en los estilnovistas y, especialmente en Cavalcanti, esta tendencia a la dramatización se enriquece y se hace más compleja. La belleza, el misterio, la variedad, el dinamismo y la ligereza de esta poesía dependen en gran medida de la transformación en personajes de los distintos elementos biológicos y psicológicos implicados en la percepción de la imagen de la amada.

La poesía de Guido

Guido Cavalcanti, junto con su amigo más joven, Dante, fue el centro irradiador de esta tendencia poética, aunque con tonos y modalidades diversas que conviene destacar. De hecho, por mucho que una parte importante de la crítica haya insistido y siga insistiendo sobre todo en su faceta de filósofo[40], Guido es, en primer lugar, un extraordinario poeta[41]. El *corpus* de sus poesías ha quedado esta-

---

localmente por sí mismos, resulta que yo proponga que Amor es un cuerpo. [...] Y para que alguna persona grosera no tome atrevimiento de ello, digo que ni los poetas hablaban de esta manera sin motivo, ni los que riman deben hablar de esta manera sin tener ellos algún razonamiento de aquello que dicen; porque sería gran vergüenza para aquel que rimase cosas bajo el vestido de las figuras o de color retórico, y después preguntado, no supiese desatar sus palabras de tal vestimenta, de modo que tuviesen conocimiento verdadero. Y este mi primer amigo y yo sabemoas muy bien de aquellos que riman de esta manera neciamente» (2 y 10).

[40] Cfr. De Sanctis, 1958, 56.

[41] Cfr. Corti, 1951, 649; De Robertis, 1952, 76; Marti, 1973, 387 y sig.; Contini, 1970, 159; Antonelli, 2001a: 13; Brugnolo, 2001, 168.

blecido en 36 sonetos, 11 baladas, 3 canciones, 1 estrofa de una canción y 1 moteto[42]. Hay otras dos baladas *(I' vidi donne co la donna mia* y *Sol per pietà ti prego, Giovinezza)* que normalmente se hallan entre las de dudosa atribución, pese a que algunos estudiosos se inclinan por adjudicarlas a Guido o bien a un trabajo a cuatro manos con Iacopo Cavalcanti (cfr. el apartado «Poesías atribuídas a Guido y/o a Iacopo Cavalcanti»). Los sonetos, modelados con suma libertad, cuentan con rimas insólitas o pocos usuales[43], muestra evidente de una voluntad de hacer poesía de manera expresiva y experimental. Es sobre todo en la balada[44] y la canción, especialmente en *Donna me prega,* donde Cavalcanti demostró su genio poético. Sin embargo, Dante no reconoce esta habilidad técnica fuera de lo común ni en el *De vulgari eloquentia* ni en el *Convivio,* señal del contraste que se explicitará en *Infierno* X, atenuado tan solo por un «forse» (quizás)[45].

---

[42] A partir de las ediciones de Favati (1957), Contini (1960, 1966 y 1968), De Robertis (1986), Cassata (1993) y Rea-Inglese (2011).

[43] Estos son los esquemas métricos que el poeta sigue en sus sonetos: ABAB ABAB CDC DCD *(II, XLIV^{b}, XLVII, XLVIII^{a},* arcaico); ABAB ABAB CDE CDE *(III, V, XXIV, XLIX^{a});* ABAB ABAB CDE DCE *(VIII y XXIX);* ABBA ABBA CDE EDC *(IV, XV, XXIII, XXXVI, XXXVIII^{b}, XXXIX, XL, XLI, XLII, LII;* 10 sonetos sobre 36); ABBA ABBA CDC CDD *(VI,* único caso de disimetría); ABBB BAAA CDD DCC *(VII,* esquema excepcional); ABBA ABBA CDE DCE *(XII, XVII, XVIII, XXI, XXII, XXXIII, L^{b};* con una variante *Lb);* ABBA ABBA; CDE CDE *(XIII, XVI, XXVIII, XLV, LI);* ABBA ABBA CDC DCD *(XX);* ABBA ABBA CDC CDC *(XXXVIIb);* ABBA ABBA CDE EDC *(XXXVIIIb).*

[44] Estos son los esquemas métricos que Cavalcanti sigue en sus baladas: wxxy(y)Z + abba, baab; cdde(e)Z *(I);* W(x)YY(x)Z + AB, AB; BYYZ *(X);* XX(x)Y + AB, AB; BYY *(XIX* y, con variaciones, *XXV* y *XXXI);* XYYZ + AB, BA, ACCZ *(XXVI);* Xyyz + AB, AB; Bccz *(XXX);* XyyX + AbC, AbC; CddX *(XXXII);* XyY + AB, AB; ByY *(XXXIV);* Wxxyyz + AB, AB; Bccddz *(XXXV);* X(x)Y + AB, AB; B(b)Y *(XLVI).*

[45] *Inf.* X, vv. 58-63: «Se per questo cieco / carcere vai per altezza d'ingegno, / mio figlio ov'è? E perché non è teco?». // E io a lui: «Da me stesso non vegno: / colui ch'attende là, per qui mi mena / forse cui Guido

Estos 52 textos están ordenados normalmente conforme al criterio de Favati (1957), según el cual la secuencia de las poesías reflejaba «las etapas ideales de su desarrollo, situando, con todo, las poesías de correspondencia en una sección aparte» (Favati, 1957, 21). Sus modelos eran la edición de Casella de la poesía del trovador Jaufre Rudel y la del cancionero de Dante al cuidado de Barbi. Descartaba, con ello, tanto la pauta métrica que habían aplicado Cicciaporti (1813), Arnone (1881) y Ercole (1885), mucho más cercanas al orden de los manuscritos y, en particular de la edición de Antonio Manetti (1423-1497)[46] —un ilustre matemático y arquitecto florentino, apasionado de Dante—, y, la cronológica, que había orientado la edición de Rivalta (1902). La distribución de Favati, pese a haber sido objeto de muchas críticas[47], hasta ahora no ha encontrado un editor que haya osado modificarla, aunque merecería la pena que alguien lo intentara (para más detalles, véase el apartado «Esta edición»).

Efectivamente, el *corpus* poético de Cavalcanti resulta difícil de ordenar. La crítica, obsesionada por extraer de sus poesías un *Cancionero* ordenado como el de Petrarca, ha intentado buscar secuencias temático-formales, que a veces

---

vostro ebbe a disdegno» («Si es tu ingenio / el que te trae por esta ciega cárcel / ¿mi hijo dónde está? ¿No te acompaña?». / «No vengo solo», dije, «allí me espera / quien me está conduciendo junto a alguien» / a quien tal vez tu Guido despreció», trad. J. M. Micó).

[46] El ms. Pluteo 41.20 de la Biblioteca Laurenziana de Florencia, *Guidonis Cavalcantis et aliorum Carmina Guidonis Cavalcantis Guido de Cavalcantibus,* que Antonio Manetti realizó para Giovanni di Nicolò Cavalcanti, contiene una noticia sobre la vida de Guido, seguida de sus poesías ordenadas por géneros, los comentarios de Dino del Garbo, del pseudo-Egidio Colonna a la canción *Donna me prega* y una antología de otros autores que hablan del poeta.

[47] Véase sobre todo Gorni, 2001, el cual afirma que las supuestas «etapas ideales» de la poesía cavalcantiana que Favati quería reconstruir son «inconsistentes», por lo que es necesario dar a su poesía un nuevo orden (2001, 23 y 39).

podrían corresponder a etapas cronológicas, mientras que otras obedecen a razones meramente formales o de género poético (los sonetos de correspondencia, por ejemplo). Por mucho que hayamos intentado salir de este pantano, no lo hemos conseguido, de manera que no nos apartaremos demasiado de la organización tradicional de la poesía cavalcantiana. Hallamos, pues, un primer Cavalcanti (a), representado por la balada *Fresca rosa novella* (I), el soneto *Biltà di donna e di saccente core* (III), composiciones más cercanas al gusto poético anterior (como indica su presencia en los cancioneros que transmiten las primeras poesías italianas)[48]. Por no hablar de *Chi è questa che ven* (IV), el soneto más famoso del autor, o bien de la balada *Perchis no spero di tornar giammai* (XXV). A continuación (b) vienen las poesías más directamente relacionadas con la experiencia trágica de la introducción de la imagen de la amada en el interior del yo lírico, que incluye la mayoría de composiciones sobre lo que normalmente entendemos por mundo poético cavalcantiano (VII, VIII, IX, XXXI, etc.); allí cabe incorporar también los ciclos de la «desaventura» y de las poesías «tolosanas», hasta llegar al soneto *Noi sian le triste penne* (XIII), que constituye el ápice de la expresividad cavalcantiana. La canción *Donna me prega* (XXVII) habría que colocarla en una sección aparte (c), tras la cual vendrían los sonetos de correspondencia (d).

La poesía cavalcantiana se sitúa, como veníamos insistiendo, en la vía inaugurada por los poetas de la corte siciliana en los que es muy evidente la recepción de los estudios sobre el alma procedentes del aristotelismo que empezaban a circular, fruto de las traducciones latinas de los comentarios al *De anima* y otras obras. Una vía que comporta la paulatina desaparición de muchos de los elementos de la poesía amorosa anterior e incluso contemporánea,

[48] P126 y L310 respectivamente.

entre los que cabe destacar sobre todo la escena del amor cortés. Son contadas, en todo caso, las ocasiones en las que Guido, a diferencia de su amigo Dante (sobre todo en la *Vita nova),* hace referencia a la realidad externa. Al margen de las poesías de correspondencia donde trasluce un cierto contexto social, las alusiones externas se reducen esencialmente a las poesías llamadas «tolosanas» (XXIX y XXX) y la dedicada a la «campesina» (XXXI), o bien a los posibles testimonios exteriores del estado de desaliento amoroso del yo lírico. Aunque incluso en muchos de estos casos, el texto pronto retorna a la interiorización dominante (Rea, 2008, 32). El único elemento de la realidad externa y objetiva que encontramos en su poesía, persistente además de forma obsesiva, es la visión de la mujer amada (sin más connotaciones que su gran belleza y luminosidad), cuya vista representa el origen de la fenomenología amorosa que, sin embargo, tiene lugar casi exclusivamente en el interior del amante, excepto contadas manifestaciones externas.

Guido es, de hecho, el poeta de la interioridad, «un indagador exclusivo, y «absoluto», del yo»[49]. Si no empieza, al menos todo acaece en el interior del amante. Lo afirmaba ya Ezra Pound —gran admirador, aparte de traductor, del poeta florentino— en su «Introducción» a los «Sonetos y baladas de Guido Cavalcanti» (1912)[50]: «Como Guido, no hay ningún psicólogo de las emociones más agudo en comprenderlas ni tan preciso en expresarlas; en él no hay retórica alguna, sino siempre expresión exacta del dolor mismo o de la apatía que aparece cuando las emociones y las posibilidades de emoción se acaban, o aquel estado más extraño cuando el sentimiento supera por intensidad nuestro poder de aguante y nos quedamos a un lado observando cómo arremete contra una cosa o un ser con el que ya

[49] Cfr. Antonelli, 2001, 1.
[50] Pound, 1912; trad. R. A.

no logramos identificarnos». La altísima frecuencia de pronombres personales de primera persona, tanto sujeto *(io)* como complemento *(me, mi)* o posesivo *(mio),* da la medida exacta de esta abrumadora presencia del yo en sus textos. El yo es el baricentro de su obra, la figura precisa de su poesía. No hay nada antes ni más allá del yo y sus cuitas amorosas. Su poesía explora el mapa de los conflictos entre las diversas entidades psicofísicas convertidas en agentes de una guerra intestina provocada por la irrupción de la imagen o *species* de la amada en el interior del amante. Esta es la verdadera clave de la poesía cavalcantiana: el análisis pormenorizado del poder de la imagen en la eclosión de la psique humana y sus devastadores efectos.

El yo se expande y realiza en la poesía, y se hace yo lírico. Este yo, en paralelo a lo que ocurre en el plano biológico, sufre los embates de la imagen de la amada, del ataque que Amor lanza contra todas sus facultades psicofísicas hasta su disgregación. Sin embargo, constituye también el último residuo de conciencia unitaria ya que asiste atónito y casi exánime a la aniquilación de su interioridad. El yo lírico es, en este sentido, un principio de armonización textual e ideológica que confiere a la poesía cavalcantiana una fuerte coherencia y que permite, como veremos, las más osadas conexiones entre los personajes, los tiempos y los espacios del drama interior.

En el proceso de enajenación que sufre, es frecuente que este yo sea visto desde la perspectiva de las personificaciones como un tú (IX 7 y 42 o XII 9) o incluso como una tercera persona, inerte asimismo como una cosa (véase el célebre soneto XVIII 9). El yo configura de este modo una gama de confrontaciones que van de la (imagen de la) mujer amada (designada por medio de los apelativos «señora», «vos» o «tú») a las diversas hipóstasis psicofísicas (designadas asimismo por medio de pronombres personales: «tú», «vosotros», «ellos» o deícticos) pasando por las apelaciones a los posibles testimonios exteriores de sus cuitas.

En esta dramatización del conflicto interno, el papel principal de antagonista corresponde a la amada, mejor dicho, a la imagen *(species)* de la amada, puesto que es ella, la que, instalada en el interior del organismo del amante, origina el malestar y las batallas que allí se libran y que comportan la muerte del sujeto. La *species* es, pues, la condición *sine qua non* de los movimientos del alma sobre el cuerpo, incluida la alteración de los humores, y por consiguiente de la poética cavalcantiana. Si la imaginación, por medio de las emociones suscitadas por el objeto imaginado, es capaz de poner en movimiento el pneuma, entonces se producen efectos físicos sobre el cuerpo, y la poesía puede seguir todos los pasos de dicho movimiento. Aquí entramos en una cuestión importantísima del debate medieval sobre la relación entre imaginación y cuerpo. A partir de un paso del *De motu animalium* de Aristóteles, en el que este parece atribuir a la imagen sensible y al pensamiento mismo el poder de alterar el cuerpo, filósofos y médicos medievales intentaron precisar el papel de las *species* en el alma sensible y en el intelecto.

El amor, el corazón, la mente, los ojos y los distintos pneumas serán, en función del texto, fuerzas, órganos y vehículos mediante los cuales la imagen de la amada pasará a través del cuerpo para dominarlo y lograr su plena subyugación o su muerte.

Cavalcanti utiliza su gran cultura filosófica natural como base y trama implícita de una visión de la interioridad que puede ser físicamente perceptible en un teatro de conflictos representados en su biológica corporeidad. En este sentido, el poeta transciende y supera la filosofía natural en función poética.

La reinterpretación cavalcantiana del modelo pneumatológico pretende representar los procesos psíquico-fisiológicos implicados en la experiencia amorosa a partir del conflicto entre las diversas facultades de una psique incapaz de transformar un impulso sensual y afectivo en un proceso armónico. Las operaciones de dicha interioridad disgregada las rea-