DANTE ALIGHIERI

De Vulgari Eloquentia

Sobre la elocuencia en lengua vulgar

Edición bilingüe de Raffaele Pinto



CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

DE VULGARI ELOQUENTIA

SOBRE LA ELOCUENCIA EN LENGUA VULGAR

Letras Universales

DANTE ALIGHIERI

De Vulgari Eloquentia

Sobre la elocuencia en lengua vulgar

Edición bilingüe de Raffaele Pinto

Traducción de Raffaele Pinto

CÁTEDRA
LETRAS UNIVERSALES

Título original de la obra:
De Vulgari Eloquentia

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión,su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Para cualquier información dirigirse a catedra_legal@catedra.com

Primera edición electrónica publicada por Cátedra 2017
www.catedra.com

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2017
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
I.S.B.N.: 978-84-376-3775-4
Edición en versión digital 2017

INTRODUCCIÓN

1. Biografía literaria de Dante: Florencia, el exilio, la «Commedia»

1.1 Dante nació en 1265 en el seno de los Alighieri, pertenecientes a la pequeña aristocracia aburguesada florentina. La muerte de su padre (que practicaba la usura) lo obligó a emprender una carrera administrativa y política en 1295 para mantener a su familia, pero desde muy joven se dedicó a la poesía, al igual que otros muchos intelectuales de las ciudades italianas de la época. Sobre todo en Toscana, estas habían alcanzado gran prosperidad económica y una notable autonomía política e institucional, y se habían formado en ellas grupos de profesionales (juristas, médicos, banqueros) que manifestaban a través de la poesía su innovadora mentalidad y, también, los conflictos ideológicos que los cambios sociales inevitablemente producían. El *Comune* de Florencia, en particular, vivía, en la segunda mitad del siglo XIII, una espectacular expansión tanto en lo económico (sus banqueros llegaron a controlar las finanzas europeas) como en lo político (anexionándose territorios de la región de Toscana)[1]. Ello provocó una lucha por el poder entre los grupos dominantes de la ciudad: por un lado el *Popolo,* organizado en corporaciones, es decir las llamadas *Artes* ('mayores' y 'menores' según los capitales

[1] Dante luchó con la caballería en la batalla de Campaldino, que enfrentó a florentinos (güelfos) y aretinos (gibelinos) el 11 de junio de 1289.

que movía cada una en su actividad productiva); por el otro la aristocracia feudal que se había integrado en el tejido socioeconómico de la ciudad (los *Magnati)*. Dividida primero en Güelfos y Gibelinos (partidarios, respectivamente, del papa y el emperador)[2], y luego en Güelfos Blancos y Güelfos Negros[3], la ciudadanía sufrió conflictos cada vez más violentos, de los que el mismo Dante, que llegó a ocupar un lugar destacado entre los Blancos, sería víctima.

La primera fase madura de su lírica, consistente sobre todo en canciones y sonetos, puede describirse en su conjunto como el desarrollo del tema del amor doloroso, concebido como un deseo obsesivo y enfermizo *(immoderata cogitatio,* según Andreas Capellanus, autor del tratado *De Amore;* y *herois* o *amor heroicus,* según el médico valenciano Arnau de Vilanova, autor del tratado *De amore heroico).* Esta obsesión, que atrapa al sujeto en la telaraña de angustiosas fantasías sexuales desligadas de la realidad, es la experiencia que cantaban los trovadores y sus émulos en el resto de Europa. En Italia este tipo de lírica había recibido gran impulso en Sicilia, por iniciativa de Federico II (él mis-

---

[2] Papado (romano) e Imperio (alemán) eran, desde Carlomagno y según las doctrinas políticas de la época, las dos fuentes de la soberanía en Europa occidental, casi siempre enfrentadas por la hegemonía. Los términos *Guelfi* y *Ghibellini,* italianización de las palabras alemanas *Welff* y *Waiblingen,* designaban a los partidarios de uno y otro bando. En el siglo XIII el Imperio vivió una época muy favorable gracias a la iniciativa de Federico II Hohenstaufen (1194-1250), que reunía las Coronas del Imperio y del reino de Sicilia (el sur de Italia). Reveladora de su política cultural fue la creación de la Universidad de Nápoles (1224), controlada por el emperador y competidora de la de Bolonia, controlada por el papa (como todas las universidades de la cristiandad dependiente de Roma).

[3] Los Negros representaban al gran capital financiero de Florencia que hacía negocios con el papado, y que por lo tanto abogaba por lazos muy estrechos con la Iglesia; los Blancos intentaban preservar la autonomía política de la ciudad. Clericalismo y anticlericalismo son las marcas ideológicas de los dos partidos.

mo poeta), a partir de la cuarta década del siglo XIII, y desde la disolución de su corte, en 1266[4], también en el resto de Italia y sobre todo en Toscana. Tema fundamental, inicialmente el único, de esta poesía es la conversión del cuerpo deseado de la mujer en un fantasma mental hostil y reacio, por su mismo carácter imaginario, a toda posible satisfacción. Detrás de la estructura adulterina de la *fin'amor* trovadoresca (ya que la *midons* a la que se dirige el deseo del poeta siempre está casada con otro, normalmente un poderoso: el *gilós,* o sea el marido celoso) late un deseo que hunde sus raíces en el fondo más oscuro e inconfesable de la personalidad, es decir en el trauma constitutivo de la subjetividad, que siglos más tarde Freud describiría como desgarradora triangulación edípica, y que los médicos de la Edad Media achacaban a una dependencia obsesiva del inalcanzable objeto sexual, sobrevalorado y ardientemente codiciado[5]. La que normalmente se considera como la pri-

---

[4] Partidarios de un Estado laico y fuertemente centralizado, Federico y su hijo Manfredi (1232-1266) chocaron con el papado. Urbano IV y Clemente IV consiguieron finalmente expulsar a Manfredi de Sicilia entregando el reino (que pasó a llamarse reino de Nápoles) al hermano de Luis IX, rey de Francia, Carlos de Anjou (1226-1285). Este, que había recibido la corona del reino de manos del papa, en 1266 derrotó a Manfredi en Benevento. A partir de 1282, aprovechando una revuelta antianjevina en Palermo, los aragoneses reivindicaron sus derechos sobre la isla de Sicilia, ya que Pedro III (Pere el Gran, 1240-1285) estaba casado con Costanza, hija de Manfredi. La isla de Sicilia pasó entonces a formar parte de la Corona de Aragón (desde 1302).

[5] «Herois est corrupta scientiatio, qua iudicatur apprehensum delectabilius aut excellentius esse, quam sit, quapropter excitat vehemens desiderium ad quaerendum rem illam, et suam cogitationem in eam frequenter» [El amor heroico es una corrupción de la inteligencia por la que el objeto percibido es considerado más placentero y más excelente de lo que es en realidad, y estimula así un violento deseo de poseer dicho objeto, y un pensamiento obsesivo sobre él] (Arnau de Vilanova, *De parte operativa,* en A.V., *Opera Omnia,* Basilea, coll. 270-271). A partir de un artículo de B. Nardi (1966), del que cito, las referencias a la cultura médica de la poesía medieval son cada vez más frecuentes en la crítica con-

mera canción escrita por Dante, *La dispietata mente che pur mira,* reproduce este modelo tradicional de deseo con una variante que no altera en nada su sentido: la distancia social y la barrera adulterina son sustituidas por la distancia física, debido a la lejanía de la mujer. Por lo demás, todo el texto representa una desesperada invocación a la señora para que acuda en ayuda y defensa del amante enfermo de amor. Si se considera que esta es la única (de las canciones de Dante que conocemos) en la que la mujer amada aparece como destinataria del texto y además interlocutora del poeta, entendemos fácilmente que su primera prueba lírica de cierto empeño (una canción) siga el convencional esquema, fijado por los trovadores, del canto dirigido a una mujer hostil y desdeñosa para que reconozca y cumpla el deseo del enamorado.

Igualmente en sintonía con una concepción patológica del deseo está la canción *E' m'increscе di me sì duramente,* en la que el análisis pormenorizado del imaginario sexual se acompaña con la parodia de temas religiosos usados como metáforas de la condición del amante. Véase, por ejemplo, la referencia a la visión de Pablo en la vía de Damasco[6], que abre camino a escenarios cristológicos luego desplegados con un valor ideológico muy diferente, en la *Vita nuova:* «... sì ch'io caddi in terra / per una luce che nel cuor percosse» *(E' m'increscе di me,* 64-65)[7]. Elemento característico de esta primera poética de Dante es el sentimiento de la muerte, que aparece cabalmente formulado en la canción *Lo doloroso amor che mi conduce:* «per quella moro c'ha nome

---

temporánea. Especialmente ilustradoras son las síntesis de Ciavolella (1976) y Agamben (1977). Para una visión de conjunto sobre las fuentes médicas de la literatura italiana de los siglos XIII-XIV, cfr. Tonelli (2015).

[6] Hechos de los Apóstoles, 9, 3-5: «et subito circumfulsit eum lux de caelo. Et cadens in terram audivit vocem dicentem [...]. Ego sum Iesus» [Sucedió que, yendo de camino, cuando estaba cerca de Damasco, de repente lo envolvió una luz venida del cielo, cayó en tierra y oyó una voz que le decía: (...) yo soy Jesús].

[7] «y al suelo me caí / golpeado el corazón por una luz».

Beatrice» (v. 14)[8], texto fundamental porque es la primera canción en la que aparece el nombre de la musa principal del poeta[9]. Y, como se ve en el verso citado, su efecto sobre Dante es tan cruelmente destructivo como el de los otros fantasmas femeninos de esta época de su poesía.

No podríamos entender la poética de Dante de estos años (hasta 1290, aproximadamente), sin referirnos a Guido Cavalcanti, apenas unos años mayor que Dante y ya prestigioso en la ciudad cuando este había empezado su carrera literaria. Perteneciente a una familia de ricos aristócratas florentinos, él también se involucró en las luchas políticas de Florencia como líder de los Blancos; fue por lo tanto compañero de partido, además de amigo, del poeta. La influencia que Guido ejerce sobre Dante es profunda y duradera, incluso después de la polémica que, como veremos, los separará. El rasgo más característico de su poesía (un cancionero relativamente reducido, pero de una intensidad y potencia estética extraordinarias) es la profundización de los elementos enfermizos y angustiosos del deseo, de acuerdo con toda la tradición lírica románica, pero con una conciencia nueva de los factores psíquicamente desequilibradores de la enfermedad. Estos factores eran descritos por los médicos, en el marco de la teoría humoral antigua, como síntomas de una patología mental causada por la alteración de la bilis negra: la Melancolía. Cifra de esta destructiva experiencia de deseo es un fantasma femenino casi siempre cruel y despiadado, alucinatoriamente evocado desde una situación de agonizante desesperación, en la que el sujeto, cerrado al mundo, es prisionero y víctima de su propio delirio.

---

[8] «Por esa muero que Beatriz se llama».

[9] En las rimas de la *Vita nuova* el nombre aparece también (con el hipocorístico *Monna Bice)* en el soneto *Io mi senti' svegliar dentro a lo core* (9) y en la canción *Li occhi dolenti per pietà del core* (15 y 55). En el soneto *Deh peregrini che pensosi andate,* cap. XL, la palabra *beatrice* aparece como sustantivo deverbal (12).

Aunque esté mucho más abierto a lo exterior, y por lo tanto al realismo, Dante sigue, sin embargo, escrupulosamente la teoría erótica de Guido, en su primera poética, y establece con él un denso y fructífero diálogo, basado en la búsqueda de los fundamentos filosóficos del análisis del deseo. Es justamente este rasgo teorético, y la consiguiente apertura de la lírica a temas procedentes de los más diversos sectores del saber científico y académico de su época, lo que separa de los demás poetas toscanos a la vanguardia poética florentina, y a su precursor boloñés, Guido Guinizelli (el grupo que se definirá como *Dolce stil novo).*

1.2 El primer cambio de rumbo en la trayectoria poética de Dante puede observarse en la canción *Donne che avete intelletto d'amore* (comentada en el capítulo XIX de la *Vita nuova),* donde el fantasma femenino invierte su signo moral sustituyendo su anterior hostilidad por una actitud soberanamente benigna que le confiere una aureola de santidad. La antigua misoginia, aún visible en el mito de *midons,* la desdeñosa dama de los trovadores, es superada por una teoría del amor que convierte a las mujeres nada menos que en sujeto del cambio histórico-antropológico que se está gestando en la cultura literaria. Condenadas al silencio y a la pasividad en la sociedad antigua y medieval, las mujeres virtuosamente enamoradas *(gentili)* son invocadas como destinatarias privilegiadas del texto. Entre ellas destaca, obviamente, la *gentilissima* Beatriz, a la que se dirigen las alabanzas de la canción, pero todas ellas son celebradas, en la utopía literaria de Dante, como el motor de la modernidad literaria.

Esa sacralización de la amada, junto con su espiritualización y su alejamiento moral y físico a la vez, se traducen en una intangibilidad que modifica sustancialmente en el contenido y la meta la tensión amorosa. En efecto, la mujer ya no estimula en el poeta la sensualidad o una exasperada pasionalidad, sino sus emociones más puras y sublimes, es

decir sentimientos propiamente religiosos, que la palabra poética tiene la finalidad de expresar y celebrar (es la 'poética de la alabanza'). La mujer amada se convierte, así, en intermediaria poética entre el sujeto y la trascendencia, y ocupa imaginariamente el espacio sagrado reservado en la realidad extraliteraria a la Iglesia y a sus símbolos y liturgias.

La 'poética de la alabanza', en cuanto estrategia de alejamiento físico y metafísico de la mujer para preservar la salud mental del yo sacralizando el objeto de su deseo, abre camino a la 'poética del duelo', y sustancialmente la prefigura. En efecto, para que la sublimación del eros sea efectiva, es necesario que su objeto se espiritualice de forma radical y definitiva, y esto, en la cultura teológica de la época, es posible solo a través de la muerte, que, destruyendo el cuerpo, libera la sustancia espiritual de la persona —el alma—, a fin de que 'realmente' se traslade de la tierra al cielo. En la canción *Donne che avete intelletto d'amore* los ángeles y los santos del paraíso «desean» a Beatriz («Madonna è disiata in sommo cielo», 39), y esta predestinación suya al paraíso la convierte en un agente salvífico, no solo del poeta sino también, a través de su poesía, de la humanidad entera. El más famoso de los sonetos de Dante, *Tanto gentile e tanto onesta pare,* describe en versos memorables el proceso de transfiguración religiosa de la mujer, que es «algo que ha bajado por milagro del cielo a la tierra» («e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare», 7-8). De esta manera el poeta interviene creativamente, a su vez, sobre los tópicos de *herois,* modificando una de las aportaciones más originales de Cavalcanti, que había sido la inclusión, en la representación del deseo, de otro síntoma de la Melancolía amorosa, el *cicubus* o 'licantropía' (según los médicos)[10], que representa el estadio final de la

[10] En Avicena la *lycanthropia,* o «melancholia canina», lleva a los enfermos a huir de los vivos, a merodear por las tumbas y a creer que ellos mismos están muertos («se esse mortuos») —*Canon,* Liber III Tr. 5 cap. 24. También

enfermedad y consiste en una obsesiva pulsión de muerte que encierra al amante en el círculo de sus funestas fantasías. Lo que en Guido se presenta como condición agonizante del sujeto Dante lo convierte en doloroso sentimiento de la muerte de la mujer, con lo que proyecta así sobre el objeto de deseo las pulsiones negativas y autodestructivas suscitadas por el humor melancólico. Ello modifica de manera sustancial la experiencia del amor, ya que abre la posibilidad de fundamentar en ella una positiva e integrada visión del mundo[11]. La muerte de la amada, en efecto, desplaza al más allá la meta pulsional, y abre a la experiencia poética la dimensión de la trascendencia. La muerte de Beatriz es el tema de las dos canciones del duelo, comentadas en los capítulos XXIII y XXXI de la *Vita nuova: Donna pietosa e di novella etate* y *Li occhi dolenti per pietà del core* (la primera con un registro onírico y visionario, la segunda con otro más coloquial y realista).

Esta nueva poética, de la alabanza y el duelo, queda plasmada en la *Vita nuova,* texto autobiográfico cuya principal innovación, en el plano formal, consiste en la prosa que organiza y comenta una selección de los propios poemas del autor (según el modelo de las *vidas* y *razos* trovadorescas, compuestas en Italia a lo largo del siglo XIII)[12]. La *Vita nuova* proclama en forma novelesca el proyecto de racionalización del eros implícito en la teologización de la mujer, es decir, la posibilidad de sublimar (en sentido freudiano) pulsiones originariamete sexuales, que, condenadas al fracaso por el he-

---

la define como *cucubut,* que en Arnau de Vilanova se convierte en *cicubus*. En Halyabbas entre los síntomas de la «melancholia canina» está también la creencia en la inspiración profética: «alii vates se predicant et futura se predicere dicunt» (cito de Nardi, 1966, 251-261).

[11] He tratado esta cuestión en Pinto, 1994, 7-55.

[12] *Vidas* y *razos* son textos, en provenzal, que narran novelescamente la biografía de los poetas y las anécdotas que inspiraron sus poemas. Fueron escritos para un público de lectores italianos que estaban alejados del ambiente en que aquellos poetas y canciones habían surgido.

cho de chocar con la realidad y la racionalidad, condenan el sujeto a la alienación y a la muerte. El propósito solemnemente declarado al principio de la obra (II, 9)[13] niega la concepción psicopatológica del amor y sitúa el deseo, junto con la poesía que en el amor se inspira, en un marco teórico muy diferente, en el que la tensión erótica se hace compatible con la investigación filosófica y teológica (es decir, con la ciencia de la época). Sin embargo, lejos de presentarse como una disyuntiva puramente teórica entre 'poéticas' diferentes, el conflicto se presenta bajo la forma novelada de una peripecia sentimental. A lo largo de ella, el protagonista debe vencer muchos deseos 'perversos' hacia otras mujeres, antes de fijarse en el objeto auténtico y supremo, Beatriz, que solo tras su muerte vencerá en la mente de Dante a sus rivales, fantasmas femeninos que encarnan pulsiones eróticas mucho más terrenas. Especialmente significativa es la última de estas rivales, la llamada *Donna gentile,* que volverá a aparecer en otro momento de la historia poético-sentimental de Dante.

Con la pretensión racionalizadora que informa la obra e impregna de saber filosófico el discurso lírico, Dante está convencido de interpretar no solo la posición 'teológica' sobre el amor que él mismo (y en alguna medida Guido Guinizelli) ha descubierto, sino también la exégesis médico-científica de la que Guido Cavalcanti era maestro, lo cual explica el hecho de que a Cavalcanti esté dedicada la obra y que Dante invoque en varias ocasiones la complicidad de su «primer amigo» en este experimento de racionalización del deseo a través de la filosofía y la teología.

Sin embargo es justamente la *Vita nuova* la que provoca la disensión entre los dos amigos, una ruptura que se reve-

---

[13] «Aunque su imagen [de Beatriz], que continuamente estaba conmigo, le diese a Amor atrevimiento para hacerse mi dueño, era de tan nobilísima virtud, que ninguna vez permitió que Amor me gobernase sin el fiel consejo de la razón en aquellas cosas en las que fuese bueno escuchar semejante consejo». Cito de Alighieri, 2003.

lará insanable. Guido responde a Dante con la canción *Donna me prega,* en la que el marco teórico del averroísmo vuelve a motivar con nuevos fundamentos filosóficos la tradicional concepción psicopatológica del eros, descalificando, como insensata, la propuesta 'teológica' de su amigo. A partir de la fractura averroísta entre racionalidad y sensibilidad (que pertenecen, según Averroes y sus seguidores latinos, a dimensiones no homogéneas de la psique, y por lo tanto no transitables por los fantasmas de la pasión), Guido le demuestra a Dante que el deseo, es decir, el amor del que hablan los poetas y que «oltra misura di natura torna»[14] (44), pertenece exclusivamente a la esfera de la sensibilidad, cuya sobrexcitación provoca en el sujeto enajenado la ilusión de razonar rectamente («for di salute, giudicar mantene / ché la 'ntenzione per ragione vale»[15], 32-33). La luz religiosa que emana de Beatriz («un'anima che fin qua su risplende[16]» —*Donne che avete,* 18) es puro espejismo de una mente enferma, porque la verdad del amor consiste en que «for di colore, d'essere diviso, / assiso 'n mezzo scuro, luce rade»[17] (66-67). Este es, para Guido, el auténti-

---

[14] «más allá va de lo natural».

[15] «hace que el juicio quede enajenado, / y de razón deseo ocupe el sitio».

[16] «de un alma que hasta lo alto resplandece».

[17] «privado de color, de ser vacío, / se asienta en medio oscuro y la luz borra». Una de las tesis del averroísmo, quizás la más polémica, era la de la inexistencia de órganos del cuerpo vinculados con el pensamiento (el 'intelecto posible'), error que Dante en *Purg*. XXV (61-66) denuncia así: «Ma come d'animal divenga fante, / non vedi tu ancor: quest'è tal punto, / che più savio di te fe già errante, / sì che per sua dottrina fé disgiunto / da l'anima il possibile intelletto, / perché da lui non vide organo assunto» [Mas cómo el animal adquiere el habla / aún ver no puedes: y esto es cosa tal, / que en ello erró uno más sabio que tú, / de modo que apartaba en su doctrina / del alma la posible inteligencia, / por no encontrarle un órgano asociado]. Cavalcanti basa justamente en este axioma la imposibilidad de racionalizar el deseo *(Donna me prega,* 29-31): [Amore] «Vèn da veduta forma che s'intende, / che prende — nel possibile intelletto, / come in subietto, — loco e dimoranza. / In quella parte mai non ha

co significado 'filosófico' del amor, y no la parodia pseudo-teológica que Dante ha engendrado en la *Vita nuova* con el mito de Beatriz.

1.3 La reacción de Dante a la canción *Donna me prega* debe ser considerada a partir de un dato de gran relevancia. Beatriz, a la que había sido prometida una obra radicalmente nueva al final del *libello (Vita nuova,* XLII): «espero decir acerca de ella lo que nunca fue dicho acerca de ninguna», algo ciertamente relativo a su dimensión teológica («una maravillosa visión») y cuya redacción parecía que el poeta ya había emprendido («Para llegar a esto me esfuerzo cuanto puedo»), desaparece de sus escritos (salvo una mención circunstancial en *Convivio,* II ii 1y ss.) durante unos trece años, o sea hasta 1306-1307, cuando su mito vuelve a ser productivo en la *Commedia*. La canción con la que Dante responde a *Donna me prega,* es decir, *Amor che movi tua virtù dal cielo,* no solo borra a la *gentilissima* del horizonte de su inspiración, sino que crea un nuevo mito, el de la joven mujer ajena a su poder de seducción, posteriormente denominada *pargoletta,*

---

possanza / perché da qualitate non descende: / resplende — in sé perpetüal effetto; / non ha diletto — ma consideranza; / sì che non pote largir simiglianza. // Non è vertute, — ma da quella vène / ch'è perfezione — (ché si pone tale), / non razionale, — ma che sente dico. [Viene de una visión que entra en la mente / y toma en el posible intelecto, / como en sujeto, su lugar estable. / Pero no ejerce en él ningún poder / porque este no proviene del sentido: / eterno efecto es el que lo ilumina, / razón lo mueve y no gusto o placer, / así que dar no puede semejanza. // No es virtud, pero viene de aquella / que es perfección (y tal se considera), / no racional sino sensible, digo]. Lo que Guido afirma, a partir del axioma averroísta, es que no hay puentes ('semejanza') entre la sensibilidad y la racionalidad, y por lo tanto el objeto de deseo, como tal, no puede convertirse en idea abstracta (lo que Dante querría hacer con el mito de Beatriz). Sobre el significado filosófico de esta cuestión (que obviamente reverbera en las poéticas de Guido y Dante y representa, tanto en filosofía como en poesía, la piedra angular de la construcción moderna de la subjetividad), véase De Libera, 2014 (en particular, págs. 169-174).

destinada a polarizar su investigación, y que además representa el retorno al fantasma femenino hostil y desdeñoso, que había caracterizado su primera poética.

Por otro lado, la canción representa también un significativo cambio de perspectiva en relación tanto con sus propios planteamientos filosóficos, como con los de su amigo: aquí el amor es identificado con una de las potencias celestes que, según las lecturas neoplatónicas de Aristóteles (el *Liber de Causis),* determinan el movimiento de los cielos y la vida del universo. El amor no es simple «accidente en sustancia» *(Vita nuova,* XXV 1), ni «un accidente —che sovente— è fero»[18] *(Donna me prega,* 2), sino un poderoso motor metafísico del que proceden todas las 'bondades' *(bonitates,* en el léxico neoplatónico) del universo:

> Da te convien che ciascun ben si mova
> per lo qual si travaglia il mondo tutto,
> sanza te è distrutto
> quanto avemo in potenza di ben fare[19].

Los efectos dañinos del deseo son, por lo tanto, responsabilidad de la mujer y de su actitud cruelmente desdeñosa, es decir, del fantasma femenino en que se ha encarnado el nuevo mito: la funesta y destructiva *pargoletta*. Con este nuevo cambio de rumbo poético Dante le da sustancialmente la razón al amigo (porque reconoce el carácter mortalmente negativo del fantasma femenino de deseo), pero introduce una hipótesis teórica (la coincidencia del amor con uno de los principios metafísicos del cosmos) que años después será desarrollada de forma sistemática en la *Commedia*. En esta misma dirección negativa y pesimista va la canción que inmediatamente sigue, *Io sento sì d'amor la gran possanza,* que

---

[18] «un accidente que a menudo duele».

[19] «De ti desciende todo el bien que existe / y por el cual se afana todo el mundo, / sin ti se desmorona / nuestra capacidad de hacer el bien».

niega no solo la posibilidad de que pueda llegar de la mujer amada alguna felicidad al amante, sino también uno de los grandes tópicos del amor cortés, a saber que del amor dependa la nobleza del ser humano, tema originariamente guinizeliano a través del cual los valores laicos y burgueses de esta poesía se proponían como alternativa a los valores de la aún dominante feudalidad de las armas y el patrimonio[20].

Paralelamente a la canción *Io sento sì d'amor la gran possanza,* Dante emprende la redacción de un poema en heptasílabos pareados, en el que los temas del servicio amoroso y del antagonismo entre el deseo y la racionalidad son desarrollados siguiendo muy de cerca el *Roman de la Rose* (poema en francés del siglo XIII que también consta de octosílabos pareados), en particular su primera parte, compuesta por Guillaume de Lorris (representación alegórica de la conquista del deseado objeto sexual femenino). Sin título, el texto se indica como *Detto d'amore*. Dante interrumpió la obra después de cuatrocientos ochenta versos, con toda seguridad para emprender una nueva, concebida también como paráfrasis del *Roman de la Rose,* pero basada sobre todo en la segunda parte de Jean de Meun, que se caracteriza por un compromiso mucho más radical en el terreno político-ideológico (frente al alegorismo ideológicamente neutro de la primera parte), y por un pronunciado contenido misógino y anticlerical[21]. *Il Fiore,* como tituló la

---

[20] Guinizelli expone su teoría en la canción que puede ser considerada como el manifiesto de la nueva poesía 'stilnovista': *Al cor gentil rimpaira sempre Amore* [Al corazón gentil acude siempre Amor].

[21] El anticlericalismo de Dante, tan clamoroso en la *Commedia,* nace justamente con la redacción del *Fiore,* que puede ser leído como respuesta (en el plano ideológico y en ámbito poético) a la elección al papado de Bonifazio VIII (Benedetto Caetani, diciembre de 1294), cuya relación con los banqueros florentinos, y sobre todo con Corso Donati y su círculo de Güelfos Negros, amenazaba la autonomía del *Comune*. Dante intuyó inmediatamente el peligro que aquella elección representaba para la ciudad y para él mismo.

obra su primer editor (por la peripecia amorosa que alegóricamente narra, es decir la conquista de la metafórica flor, que significa el sexo femenino), se compone de doscientos treinta y dos sonetos escritos en un toscano fuertemente contaminado por el francés, y expone una visión francamente libertina del deseo así como una ideología descaradamente anticlerical (igual que el modelo del que es paráfrasis).

El registro obsceno y antirreligioso del texto ha causado cierta resistencia de los críticos a admitir la paternidad dantesca de la obra[22]. Pero el *Fiore* es perfectamente congruente con la fase 'cómica' de la poesía de Dante (según la definición de uno de sus editores, G. Contini), a la que pertenecen también la *tenzone* con Forese Donati y el *discordo* trilingüe. La *tenzone* es un intercambio de sonetos (3+3) con un miembro de la poderosa familia florentina de los Donati: Forese. En ellos Dante despliega un lenguaje obsceno y plebeyo que volverá a aparecer en algunos lugares del *Infierno*. El *discordo* es una canción, *Aï faus ris, pour quoi traï aves,* en la que se alternan tres lenguas: italiano, francés y latín, primer ejemplo, en Dante, del plurilingüismo característico de la *Commedia*.

Los años finales del siglo, inmediatamente anteriores al exilio del poeta, son especialmente turbulentos y ven la ciudad de Florencia desgarrada por el conflicto entre Güelfos Negros y Blancos, siendo los primeros partidarios de la intervención del papa Bonifazio VIII, y los segundos, hostiles a dicha intervención (Dante, uno de los líderes de los Blan-

---

[22] En el texto el autor se nombra a sí mismo como Durante, que es el nombre de pila del poeta, del que la forma Dante es hipocorístico. Entre las pruebas internas de la autoría dantesca, la más llamativa es la referencia admirativa (en XCII 11-14) al filósofo Sigieri di Brabante, el mayor representante del aristotelismo radical, o averroísmo, que aparecerá con acentos de igual admiración en la *Commedia (Par.,* X 136-138). Sobre la cuestión de la autoría del *Fiore*, cfr. J. Varela-Portas de Orduña, 2006, 70-76. Sobre el significado del *Detto* y el *Fiore* en la biografía literaria de Dante, véase Pinto, 2016.

cos, llegó a ocupar, en el año 1300, la suprema magistratura del *Comune* de Florencia: el *priorato)*. En este período se sitúa, por lo que atañe a la actividad poética de Dante, la exploración del universo social y político, que hasta ahora había sido ausente en su inspiración, íntegramente ocupada por el tema erótico[23]. Paralelamente a su activo compromiso en las instituciones de su ciudad, el poeta busca ahora un marco teórico en el que la dignidad civil de la persona (la nobleza o «hidalguía» —*leggiadria)* pueda legitimarse a partir de elementos no solo independientes de la sangre y el dinero (de acuerdo con la teoría de Guinizelli), sino también ajenos al amor, que las críticas de Cavalcanti han revelado como un cimiento demasiado frágil para que pueda fundarse en él la virtud del ciudadano. Las dos canciones 'doctrinales' *(Le dolci rime d'amor ch'io solia* y *Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato)* representan el primer esbozo de una teoría de la nobleza metafísicamente justificada y ajena a la lógica feudal de las órdenes y los grupos sociales, rigurosamente basada en el mérito y las cualidades individuales. El horizonte sociopolítico de Dante es aún el del *Comune* y de la burguesía florentina, que ha desplazado a la aristocracia feudal del gobierno de la ciudad[24] y cuyos éxitos económicos han sido espectaculares. Su investigación apunta, pues, a valores que legitimen en el plano ético y cultural el poder

---

[23] En *Vn* XXV el poeta había declarado que la poesía vulgar no debería tratar otros temas que el amor: «esto [que digo] va en contra de aquellos que riman acerca de otra materia que no sea amorosa, porque tal manera de hablar [en versos vulgares] fue desde el principio encontrada para decir de amor» (6).

[24] De 1294 son los «Ordinamenti di giustizia», con los que se limitaba severamente el acceso de la aristocracia a los cargos públicos. Las dos canciones doctrinales deben ser situadas en este momento de triunfo 'popular', que Dante intenta canalizar y corregir indicando actitudes y comportamientos que 'depuren' la mentalidad de la clase social que ha ocupado el poder en Florencia (cuya ignorancia y vulgaridad será objeto de crueles sarcasmos en la *Commedia).*

que este grupo social ha adquirido en Florencia. Muy significativo es, por otro lado, el pesimismo con que se concluye esta búsqueda: el mundo no parece estar preparado para cultivar los nuevos valores *(Poscia ch'amor,* 133).

El fracaso de la hipótesis metafísica relativa al deseo, que no garantiza ni la felicidad personal *(Amor che movi* y *Io sento sì d'amor)* ni el reconocimiento de los méritos individuales *(Le dolci rime* y *Poscia ch'amor),* determina la dirección de la última experiencia lírica de Dante en Florencia, en la cual el radicalismo filógino del mito de Beatriz da paso a una exacerbada misoginia. Es el gran ciclo de las llamadas canciones *petrose*[25], en las cuales el motivo lírico de la crueldad de la joven mujer se desarrolla en consonancia temática y afectiva con la primera poética de Dante (y por esto puede ser definido como la segunda 'poética del desdén'). Pero esta crueldad se proyecta ahora en una dimensión cósmica que representa la inversión de signo de aquella metafísica del amor descubierta en *Amor che movi tua vertù dal cielo*. El invierno como paisaje del alma, símbolo del hielo, es decir de la insensibilidad al deseo, que caracteriza a la mujer, es el trasfondo (espectacularmente representado en *Io son venuto al punto de la rota)* de la petrificación del sujeto, que, justamente en la dolorosa situación de un deseo que se sabe de antemano condenado a la frustración, descubre la radical autonomía de su ser, prefigurando la «selva oscura» con que se abre el relato de la *Commedia,* o sea el horror individual y colectivo frente a una humanidad pervertida y corrupta, cuyo rescate narra el *Poema*. A través del mito de la *pargoletta-pietra* Dante compite con su «primer amigo» en la exploración de la violencia irracional del eros y reivindica con orgullo la originalidad absoluta de su experimento lírico: «la novità che per tua forma luce, /

[25] Se trata de las canciones *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra, Amor tu vedi ben che questa donna*, *Io son venuto al punto de la rota, Così nel mio parlar vogli'esser aspro*.

che non fu mai pensata in alcun tempo»[26] (en *Amor tu vedi ben che questa donna,* 65-66). En esta exploración, son esenciales la imitación del trovador Arnaut Daniel, y los virtuosismos técnicos alrededor de su famoso invento métrico, la 'sextina', forma de canción que fija el orden de las estrofas a través de palabras-rimas dispuestas en una secuencia predeterminada: en *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra,* y aún más en *Amor tu vedi ben,* las palabras-rima que retornan en cada estrofa son el reflejo formal de la obsesiva violencia del deseo, que vuelve una y otra vez sobre sus propios fantasmas. El ciclo se concluye con la más violenta de las canciones de Dante, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro,* en la cual las pulsiones de amor y odio, completamente fundidos en el delirio enfermizo del deseo, llegan a extremos inauditos de agresividad y ferinidad, que caracterizan a partes iguales tanto al poeta enamorado como a la mujer insensible a su amor, con sus respectivos papeles alternos de víctima y verdugo.

1.4 A finales de 1301 el papa Bonifazio VIII, con la ayuda armada de Carlos de Valois, hermano del rey de Francia (Felipe el Hermoso), consigue dar un golpe de Estado en Florencia y entregar el poder a sus aliados en la ciudad, los Negros capitaneados por Corso Donati. Las represalias contra los líderes blancos son inmediatas y Dante es imputado por corrupción mientras se encuentra fuera de la ciudad. Enterado de la noticia, decide no volver e inicia así un destierro que durará hasta la muerte, ocurrida en Ravenna en 1321[27]. Las obras escritas durante el período

[26] «la novedad que por tu forma luce, / que nunca fue pensada en ningún tiempo».

[27] El territorio en que se mueve Dante, en los años del exilio, no siempre está documentado. Abarca, *grosso modo,* castillos y ciudades de Toscana (Siena, Arezzo, Lucca, Pisa), Romaña (Forlì, Ravenna), Emilia (Bolonia) y Véneto (Verona y, tal vez, Treviso, Padua y Venecia).

que va desde 1302 a 1307 aproximadamente (cuando empieza la redacción de la *Commedia)* deben ser consideradas en su conjunto, porque tienen en común un elemento decisivo en el plano biográfico, es decir la experiencia del exilio[28]. De hecho, con diferentes matices, el destierro aparece en todas ellas como una de sus fuentes de inspiración y a veces como motivo de su composición. Por esto parece razonable aplicar a todas ellas la categoría general de 'poética del exilio'. El poeta hace frente a su nueva situación existencial con un sustancial abandono de los temas tratados anteriormente, es decir el amor y todas sus implicaciones emocionales y morales, y con el cambio de registro expresivo: la lírica pasa a un segundo plano (dos canciones apenas, más los sonetos escritos a instancia de su amigo 'estilnovista' Cino da Pistoia), mientras que la prosa filosófica, tanto en italiano (el *Convivio)* como en latín (el *De Vulgari Eloquentia),* se convierte en el instrumento privilegiado de una nueva experimentación intelectual sobre todo a partir de 1304, cuando la derrota militar sufrida por los Blancos el 20 de julio de ese año convenció al poeta de la irreversibilidad de su exilio[29].

---

[28] Dante tuvo noticia del golpe de Estado que los Negros habían dado en Florencia a finales de 1301 cuando se encontraba fuera de la ciudad. Imputado, junto con los otros líderes blancos, decidió no volver.

[29] Entre 1302 y 1304 Dante participó activamente en las iniciativas de los Blancos que intentaban regresar a Florencia, desempeñando el papel de secretario del partido. Una carta enviada al cardenal Niccolò da Prato (a quien el papa había encomendado la tarea de apaciguar la ciudad) revela los sentimientos del poeta en este momento *(Epistula,* I): «... fere pre desiderio sompniantes, inhiabamus patrie sanitatem, vestrarum litterarum series plusquam semel sub paterna monitione polluxit. Et ad quid aliud in civile bellum corruimus, quid aliud candida nostra signa petebant, et ad quid aliud enses et tela nostra rubebant, nisi ut qui civilia iura temeraria voluptate truncaverant, et iugo pie legis colla submitterent, et ad pacem patrie cogerentur?» [vuestra carta nos ha ofrecido, bajo la paternal amonestación, aquella salvación de la patria que deseábamos como en un sueño. ¿Por qué otro motivo, en efecto, nos hundimos en la

Lejos de Florencia, sin la protección de los antiguos compañeros de partido y obligado a vivir de la generosidad de sus anfitriones, pertenecientes a la aristocracia de la Italia central y septentrional, Dante decide asumir el papel de 'filósofo'. Con esta nueva identidad de intelectual, se pone al servicio de aquellos poderosos grupos sociales que fuera de las ciudades, o, incluso, en muchos casos, dentro de ellas, mantienen intacto su antiguo poder: un sector —la alta feudalidad— muy distinto, obviamente, de la burguesía florentina que configuraba su primer círculo de lectores. Frente al nuevo público, Dante se presenta como máximo representante de una ideología laica que pretende suplantar la tradicional hegemonía cultural de los clérigos, formando para ello una nueva clase de intelectuales. En el conflicto entre partidarios de la soberanía papal (Güelfos) y partidarios de la soberanía imperial (Gibelinos), se pone decididamente del lado de los segundos (cuyas esperanzas de victoria serían resucitadas en Italia entre 1308 y 1313 por las iniciativas militares del emperador de Alemania Enrique VII). Su polémica anticlerical (y antiflorentina, ya que habían sido los Güelfos de Florencia los que le habían obligado a exiliarse) cobra un cariz ideológico justo en estos años, después de expresarse en los versos del *Fiore* y antes de estallar en la *Commedia*.

La nueva identidad intelectual es también justificación y marco conceptual de referencia para la principal innovación teórica introducida por Dante en su poética, es decir el alegorismo, cuya primordial motivación es la de compatibilizar el significado de los antiguos textos poéticos con su nuevo papel de 'filósofo'. En lugar de repudiar la poesía

---

guerra civil? ¿Qué otra cosa buscaban nuestras blancas insignias? ¿y por qué otra causa podrían ensangrentarse nuestras espadas y nuestras flechas, si no fuera para obtener que, los que habían infringido las leyes con temeraria voluptuosidad, inclinaran el cuello bajo el yugo de la santa ley y fueran obligados a respetar la paz de la patria?].

erótica ya escrita (como hace un contemporáneo suyo que vivió una parecida 'conversión' de la poesía a la filosofía: Ramon Llull), Dante transforma *a posteriori* su significado, reinterpretándola, en el código cifrado de la alegoría *(Conv.,* II i), como prefiguración de las nuevas temáticas que ahora le preocupan. El conflicto interior entre las dos maneras de entender la literatura, la amorosa de su juventud, y la filosófica de la madurez, es representado a través del conflicto entre dos mujeres, Beatriz y la *Donna gentile* (el personaje que en los capítulos XXXV-XXXVIII de la *Vita nuova* acapara el deseo del poeta tras la muerte de la *gentilissima):* si en el *libello* de juventud Beatriz derrotaba finalmente a la rival, en el tratado de la madurez es la otra, reinterpretada como personaje ficticio y símbolo de la filosofía, la que ocupa la mente del poeta.

En la perspectiva del cambio de identidad intelectual de Dante[30], los textos muestran una lógica rigurosa común a todos ellos. En la canción *Tre donne intorno al cor mi son venute,* el primer texto del exilio, redactado en 1302, el regreso a Florencia parece aún posible. El poeta trata de mostrar a los florentinos Negros y filopapales que se han hecho con el poder en la ciudad que el anticlericalismo de los textos sucesivos a la *Vita nuova,* y en especial el *Fiore,* era solo aparente. Detrás de las blasfemias de contenido sexual de sus sonetos y canciones había una búsqueda —alegóricamente oculta— de moralidad y justicia. Ahora el poeta la pone al servicio de los nuevos grupos dominantes[31]. El

---

[30] La crítica tiende a infravalorar, o incluso a ignorar, el cambio de identidad del poeta, e interpreta la poesía escrita por Dante en Florencia a partir de la revisión que él mismo impone a su significado. El debate sigue siendo muy vivo entre los que creen en el alegorismo teorizado *a posteriori* en el *Convivio* y los que creen en el originario sentido erótico de los poemas. Véase sobre este punto Molina Castillo, 2005, 44-52 y Varela-Portas de Orduña, 2014, 102-105.

[31] Remito para el análisis de la canción, según este enfoque, a mi artículo Pinto, 2007.

Convivio y el *De Vulgari Eloquentia,* escritos cuando ninguna posibilidad de reconciliación y perdón parecía posible (es decir, después de mediados de 1304)[32], son los grandes tratados (interrumpidos) en los que se augura una nueva relación entre los intelectuales y el poder: en ellos la ideología y los valores del laicismo suplantan a la hegemónica cultura clerical en vista de la modernización de la sociedad civil y el Estado. En el *Convivio* Dante se proponía demostrar su valía de filósofo comentando en prosa italiana catorce canciones suyas («que tratan tanto de amor como de virtud» —I i 14), revelando y divulgando el saber en ellas contenido. Llegó a escribir un tratado introductorio (en el que justificaba el uso del vulgar en vez del latín) y tres tratados más de comentario a otras tantas canciones *(Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete, Amor che nella mente mi ragiona, Le dolci rime d'amor ch'io solia).* De ellos, dos ilustran la utilidad del saber filosófico y uno, el cuarto, los elementos que definen la auténtica nobleza (en el marco de una visión política centrada en el Imperio). El *De Vulgari Eloquentia* está monográficamente destinado a demostrar la necesidad, en Italia, de una lengua poética capaz de competir en eficacia expresiva y belleza con la literatura latina (a condición de que exista una corte unificada que la ampare). De los libros previstos, llegó a redactar solo el primero. El segundo quedó interrumpido en el capítulo XIV. Dos son, en estas obras de firme compromiso 'filosófico', las esenciales líneas de confrontación con la cultura de su tiempo: la idea de nobleza, revisada en todos sus elementos teóricos, tanto feudales como burgueses, y la del italiano y

---

[32] La II *Epístola* de Dante (a poderosos feudatarios toscanos), el inicio del *Convivio* (I iii 3-4) y el del *De Vulgari* (I vi 3) coinciden en manifestar por un lado el abandono de toda concreta perspectiva de regreso a Florencia, y por el otro la situación de soledad en la que el poeta se encuentra, situación que en la *Commedia (Par.,* XVII 69) será recordada como la decisión de hacer «parte per se stesso» [un partido de sí mismo].

su literatura, ya concebidos como instrumentos al servicio de un Estado de ámbito y cultura nacionales.

1.5 La última fase de la poesía de Dante, la que va desde la *Commedia* hasta su muerte y cuyo inicio se sitúa según todos los indicios entre finales de 1306 y comienzos de 1307, se presenta antes que nada como la traumática irrupción en su mente de un proyecto poético radicalmente innovador e indeducible de todas las obras anteriores. Ello supone un doble cambio de rumbo, en relación con la poética que inmediatamente precede: por un lado el escritor vuelve a la poesía[33], por el otro abandona la reflexión filosófica como un fin en sí mismo, y recupera la idea del amor como principio primordial de inspiración. De ahí el retorno al mito de Beatriz, que de ese principio es símbolo y vehículo.

Algunos textos, escritos cuando la redacción de la *Commedia* ya está en marcha, aluden retrospectivamente a la ideación del *Poema:* la canción *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia,* la composición del *Libro de las canciones,* la epístola latina a Moroello, Marqués de Malaspina[34], que acompaña la canción y el *Libro,* todas dirigidas al Marqués. En la epístola, Dante afirma que una repentina fulguración amorosa lo obliga a abandonar el servicio prestado a su señor, el Marqués, y a renunciar, al mismo tiempo, a volver a Florencia, porque la mujer amada reside en los lugares por los que él actualmente transita: de ahí la decisión de soportar voluntariamente el exilio. Dicho enamoramiento encubre una renovada inspiración poética que, a partir de este

---

[33] La excepción más relevante es el tratado sobre la *Monarchia,* que demuestra la necesaria laicidad del Estado y la política, a partir de la autonomía del poder imperial frente al eclesiástico. Escribe, además, algunas epístolas latinas y el tratado geográfico *Quaestio de aqua et terra*.

[34] Exponente de la alta feudalidad toscana, el Marqués de Malaspina, después de 1304, había acogido bajo su protección a Dante, que le prestaba sus servicios de letrado y secretario.

momento, ocupará todas sus energías. Dante describe la ideación de la *Commedia* como un enamoramiento fulgurante porque su redacción supone volver al tema amoroso como fuente de inspiración primaria, lo que supone, también, volver al mito de Beatriz (que toma así una definitiva revancha sobre su rival de siempre: la *Donna gentile).* La composición del *Libro de las canciones* está vinculada asimismo con el inicio de la redacción del *Poema,* siendo su finalidad la de agrupar y ordenar en un único texto, temáticamente estructurado, las canciones ya escritas. Se trata de un cancionero organizado alrededor de un personaje imaginario, la 'Antibeatriz', que representa todas las experiencias de descarrilamiento del poeta y traición a la *gentilissima*. A este personaje se refiere la canción 'montanina', escrita para dar una conclusión al *Libro,* en la que la mujer que ha hechizado al poeta entre las montañas del Apenino es figura, o alegoría, de la «selva oscura» en la que acaba de perderse. Este cancionero (anterior al de Petrarca, y por lo tanto el primer poemario de autor que se haya realizado) adquiere el sentido de un trayecto que refleja una larga fase, entre la *Vita nuova* y la *Commedia,* en la que Dante ha perdido de vista su auténtico objeto de deseo y se ha dejado seducir por otras mujeres, objetos de amor vano o perverso. Los reproches de Beatriz en los cantos finales del *Purgatorio* (XXX-XXXIII) aluden justamente a esta etapa de la biografía poética de Dante, sucesiva a su muerte, y en cuyo marco temporal son idealmente reunidas todas las poesías que no tienen una explícita referencia a Beatriz, incluidas las que el *Convivio* atribuye a la inspiración de la *Donna gentile*.

2. El capítulo XXV de la «Vita nuova»

2.1 El primer atisbo de reflexión sobre el lenguaje, en Dante, lo encontramos en la *Vita nuova*. Aquí el hilo narrativo y novelesco se interrumpe inesperadamente en el capítulo XXV,

para plantear una cuestión de historia lingüística y literaria. El pretexto que da lugar a la digresión es el uso de metáforas en textos poéticos en vulgar: el autor se pregunta si los poetas tienen derecho a usar figuras retóricas cuyos contenidos son contrarios a la verdad (concretamente, decir que Amor, personificado, ande, ría y hable, como el autor ha hecho en el soneto comentado en el capítulo anterior: *Io mi senti' svegliar dentro a lo core).* Interesa, aquí, el razonamiento con el cual, respondiendo a la cuestión, el autor soluciona el problema:

> A cotale cosa dichiarare, secondo che è buono a presente, prima è da intendere che anticamente non erano dicitori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poete in lingua latina; tra noi dico, avvegna forse che tra altra gente addivenisse, e addivegna ancora, sì come in Grecia, non volgari ma litterati poete queste cose trattavano. E non è molto numero d'anni passati, che appariro prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d'oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per cento e cinquanta anni. E la cagione per che alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di sì. E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra matera che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori, e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licenzia largita di parlare che a li altri parlatori volgari: onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori... E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che

né li poete parlavano così sanza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse sotto vesta di figura o di colore retorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente.

[Para explicar tal cosa, según es conveniente en este momento, hay primero que comprender que antiguamene no había decidores de amor en lengua vulgar, sino que eran decidores de amor ciertos poetas en lengua latina; entre nosotros, digo, aunque tal vez entre otras gentes ocurriera, y aún ocurra, tal como en Grecia, que no vulgares sino poetas letrados trataban de estas cosas. Y no han transcurrido muchos años desde que aparecieron por vez primera estos poetas vulgares; que decir en rima en vulgar es tanto como decir en verso en latín, según cierta proporción. Y una señal del poco tiempo transcurrido desde aquello es que, si queremos buscar en lengua de *oc* o en la de *sí,* no encontramos cosas dichas más de ciento cincuenta años antes del presente tiempo. Y el motivo por el que algunos groseros tuvieron fama de saber decir es que casi fueron los primeros que compusieron en lengua de *sí*. Y el primero que comenzó a componer como poeta vulgar se movió a ello porque deseaba hacer entender sus palabras a una mujer, a la que resultaba difícil entender los versos latinos. Y esto va en contra de aquellos que hacen rimas sobre otra materia que no sea amorosa, porque tal modo de hablar fue hallado desde el principio para decir de amor. Por lo que, siendo así que a los poetas les es concedida una mayor licencia para hablar que a los decidores en prosa, y estos decidores en rima no son más que poetas vulgares, es digno y razonable que a estos les sea concedida mayor licencia de hablar que a los otros escritores vulgares: por lo cual, si a los poetas se les permite alguna figura o color retórico, a los rimadores se les permite... 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 en ellos algún razonamiento de aquello que dicen; porque sería gran vergüenza para aquel que rimase cosas bajo el vestido de figuras o color retórico, y después, preguntado, no supiese despojar sus palabras de tal vestimenta de forma que tuviesen un contenido veraz. Y este mi primer amigo y yo sabemos muy bien de aquellos que riman de esta manera neciamente].

El movimiento inicial de la argumentación *(anticamente...)* apunta a un cambio de perspectiva tan radical como inesperado en la visión de la literatura, ya que la búsqueda de razones para el uso de metáforas se convierte en pregunta sobre los orígenes de la modernidad (en el ámbito poético). La polaridad conceptual que orienta la reflexión de Dante es, por un lado, la distinción historiográfica antiguo-moderno, y, por el otro, la distinción lingüística latín-vulgar: dentro de la poesía de amor (la única que interesa al poeta), hay que distinguir dos épocas en función de la lengua utilizada, el latín en la antigüedad y el vulgar en la modernidad. Significativa es también la distinción *dicitori* (en vulgar)-*poete* (en latín), que refleja el diferente rango de las dos lenguas literarias, ínfimo en los unos, supremo en los otros. Pero es justamente la dialéctica antiguo-moderno la que rescata al vulgar de su inferioridad cultural, justificando con la evolución histórica la necesidad de su uso. La exégesis filosófica de la literatura (característica de Dante y que en este escrito aparece por primera vez) se presenta desde un principio como una teoría poética de la modernidad. Por otro lado, el ámbito teórico en que se mueve Dante es, en sentido amplio, geolingüístico, ya que «tra noi» [entre nosotros] significa 'entre los pueblos que tienen el latín como lengua de cultura', o sea Europa occidental. Estos pueblos forman un espacio cultural homogéneo, distinto del ámbito de los pueblos que tienen el griego como lengua de cultura (es decir, Europa oriental, de culto cristiano-ortodoxo).

Es «entre nosotros», o sea en Europa occidental, donde se ha dado el fenómeno históricamente original de una literatura en lengua vulgar y materna, que compite con la literatura en lengua culta y gramatical. Dada la diglosia estructural de la humanidad (idea común en la época de Dante), en Occidente, y solamente allí, se ha producido un movimiento poético en la lengua del pueblo y de las mujeres (el vulgar) que neutraliza dicha diglosia en el ámbito poético. La polaridad «gramática artificial latina»/«vulgar natural materno» será el fundamento teórico del *De Vulgari Eloquentia,* que aquí aparece ya perfectamente claro y asumido por el autor como punto de partida de la reflexión. Igualmente clara es también aquí la idea de que hay diferentes gramáticas, además de la latina, pero solo a esta última le ha surgido modernamente una 'competidora', es decir una literatura en la lengua materna, lo que representa un factor de desequilibrio en el sistema diglósico tradicional: la literatura no se da solo en la lengua de cultura, sino también en la lengua natural. Por otro lado, este cambio evolutivo de la humanidad (en Occidente) tiene como vehículo temático la experiencia del deseo sexual, puesto que es dentro de la poesía amorosa donde se produce el cambio del latín al vulgar (por los motivos que a continuación son explicados).

La agudeza hermenéutica de estas observaciones es notable, ya que con ellas Dante plantea el relativismo histórico y geográfico de la misma poesía en vulgar y de la modernidad por ella expresada. La modernidad es para Dante un concepto que atañe al espacio no menos que al tiempo, tratándose de una civilización, cuya identidad reside en las lenguas naturales como fundamento expresivo y el amor como eje temático e ideológico, que se ha afirmado exclusivamente en el Occidente europeo: en el mapa geolingüístico del *De Vulgari Eloquentia* (I, viii) este espacio se precisará como un área correspondiente al norte anglo-gérmanico-eslavo, y al sur románico. Obsérvese también que la frontera territorial de la civilización moderna, frente a la antigua,

coincide con los confines religiosos: el latín es lengua de cultura para los cristianos de la Iglesia romana, frente al griego de la Iglesia cristiano-ortodoxa.

2.2 Establecida la fractura lingüístico-literaria entre antigüedad y modernidad, el problema del significado de la poesía en vulgar es formulado preliminarmente como pregunta sobre su origen: ¿cuándo alguien abandonó el latín para hacer poesía de amor y aparecieron por primera vez poetas vulgares? Respecto a la larga duración de la antigüedad, la fecha de inicio de la modernidad aparece como muy reciente («no muchos años»). Téngase en cuenta, por otro lado, que la expresión «poetas vulgares» es casi un oxímoron, ya que 'poetas' son por definición los latinos, y en lengua vulgar puede haber a lo sumo 'rimadores'. Pero la reflexión de Dante apunta precisamente hacia la homologación de los dos conceptos («decir en rima en vulgar es tanto como decir en versos en latín»), de tal manera que puedan definirse 'poetas' también los 'rimadores' (ya que la métrica latina y la vulgar son idealmente equivalentes, en cuanto restricciones formales de la expresión verbal). Dentro del espacio gramatical latino, además, hay una región poéticamente homogénea: la constituida por el ámbito lírico provenzal y el italiano, identificados a través de sus respectivos adverbios afirmativos: *oc* y *sí*. Aquí, al igual que en el *De Vulgari* y la *Commedia,* lírica provenzal y lírica italiana son consideradas como una única tradición literaria, articulada en dos momentos y dos lugares diferentes. En el *De Vulgari* a las dos lenguas de la lírica se añadirá la tercera lengua vulgar de interés literario en Italia: el francés.

Otro tema que veremos desarrollado en el *De Vulgari* es la polémica contra los poetas italianos que no tienen formación filosófica, a los que Dante considera «groseros» *(grossi)* aquí, e ignorantes y plebeyos en el tratado. Para apreciar el sentido de la polémica hay que tener en cuenta que la lírica italiana culta nace hacia 1235 en la corte sici-

liana del emperador Federico II, y se difunde en el resto de Italia después de su desaparición (por la conquista angevina del reino de Sicilia, en 1266). En las ciudades toscanas sobre todo se había producido un amplio movimiento poético que adoptaba el modelo de la lírica siciliana, una producción que los toscanos podían leer en su propia lengua porque, al ser importada, los copistas adaptaban el siciliano originario a la lengua de sus lectores. El mayor exponente de esta corriente (llamada por los historiadores 'síciulo-toscana') fue un poeta de la ciudad de Arezzo, Guittone, que llegó a gozar entre los contemporáneos de fama y prestigio de maestro. Desde Toscana el movimiento se traslada a Bolonia, y aquí sobresale un poeta, Guido Guinizelli, que, adoptando a su vez el toscano, introduce en el discurso lírico elementos de cultura académica (la escolástica dominante en la época) impregnándolo de un registro filosófico desconocido hasta entonces en la lírica. Téngase en cuenta, sin embargo, que dicho registro reflejaba un saber social ampliamente difundido entre los nuevos intelectuales: estos se habían formado en las universidades y se habían profesionalizado al servicio de las instituciones comunales, que en la Italia central y septentrional se desarrollaban de manera espectacular por el estímulo de una floreciente economía. El cambio de rumbo (filosófico) que Guinizelli imprime al discurso lírico produce por un lado una reacción de rechazo entre los toscanos anclados en las formas literarias convencionales (poco inclinadas a las sutilezas de la escolástica), y por el otro la admiración de un grupo de jóvenes poetas florentinos, que no dudan en adoptar y desarrollar el nuevo estilo. Entre ellos destacan Guido Cavalcanti y Dante, que atacan a Guittone y a sus seguidores reivindicando la exigencia de profundizar en el significado ampliamente cultural y filosófico de la experiencia amorosa, y de dotar de rigor formal el lenguaje de la lírica. Es esta polémica la que Dante, invocando la complicidad de su amigo Cavalcanti, manifiesta en la página citada de la *Vita*

nuova, denunciando la tosquedad de los poetas toscanos, famosos (aquí el aludido es claramente Guittone de Arezzo) solo por ser casi los primeros que habían compuesto en vulgar. Esta fractura entre la vieja y la nueva escuela de los líricos toscanos (e italianos) será el trasfondo teórico y polémico del *De Vulgari Eloquentia* (donde, sin embargo, haber sido los primeros será, para los sicilianos, motivo de alabanza —I xii 4).

2.3 La idea de que el cambio de lengua literaria se produce por el nuevo destinatario de la poesía (las mujeres, que solo saben el vulgar) es el axioma hacia cuya fijación tiende toda la argumentación del capítulo, que añade una nueva polaridad a las que ha venido distinguiendo el autor: la poesía vulgar moderna tiene como destinatarias privilegiadas a las mujeres, a diferencia de la poesía latina antigua, que tenía como destinatarios privilegiados, o exclusivos, a los hombres. Por esto los primeros poetas vulgares abandonaron la lengua artificial que se aprende en la escuela y adoptaron la lengua materna que se aprende en la familia. Por otro lado, la elección del nuevo público restringe el uso del vulgar a la poesía de amor porque es su propio deseo el que el poeta pretende manifestar a una mujer. Los dos elementos, destinatario femenino y tema erótico, son interdependientes, y definen, junto con la lengua materna, las coordenadas expresivas de la poesía moderna. Obsérvese la contundencia con la que se excluye cualquier otro tema: «Y esto va en contra de aquellos que hacen rimas sobre otra materia que no sea amorosa...». La prescripción es contundente porque había sido justamente Guittone, seguido por otros rimadores toscanos, el que había abierto la experiencia lírica a temas de tipo moral y político, privilegiándolos como más dignos frente al tradicional tema amoroso. Como veremos, en el *De Vulgari Eloquentia* (II, ii, 7-8) la primacía del amor en cuanto motivo inspirador de la poesía vulgar se verá fuertemente redimensionada, ya que a su lado figu-

ran también, como temas de poesía, la ética y la guerra. Es más, en el marco de una tríada retórica formada por *salus, venus* y *virtus,* y en ámbito italiano, Dante se atribuirá a sí mismo la excelencia en las rimas de contenido moral, cultivadas en las canciones doctrinales posteriores a la *Vita nuova,* otorgando al amigo Cino da Pistoia el rol de maestro en la poesía de amor. La *Commedia,* en cambio, volverá al modelo hermenéutico de la *Vita nuova,* y establecerá definitivamente la primacía del tema erótico-femenino en la génesis y el desarrollo de la literatura moderna (a esta primacía remite la fórmula y la definición de «dolce stil novo», en *Purg*. XXIV 57). Todo ello supone la soldadura, ya en la obra juvenil y sobre todo en el *Poema* mayor, de su propia historia poética personal con la historia general de la poesía moderna: ambas tienden hacia el reconocimiento del deseo como principio inspirador radical. El juicio fuertemente limitativo de Guittone y los suyos seguirá intacto desde la *Vita nuova* hasta el *De Vulgari* y la *Commedia.*

2.4 Tanto los antiguos como los modernos encubrían (o deberían encubrir) en sus metáforas unas 'razones' (léase 'contenidos de verdad'), que pudieran ser explicadas en prosa. Es evidente el carácter autojustificativo de este argumento: las 'razones' que los poetas deben tener en sí («in loro») de los poemas que componen son las 'razones' que, junto con las 'divisiones', configuran el texto en prosa de la *Vita nuova*. De hecho, este se presenta, en su conjunto, como comentario aclaratorio en prosa del sentido de los poemas propuestos. Todo ello supone que poesía y crítica forman una unidad orgánica, ya que la poesía es digna de tal nombre solo si sus metáforas (ficticias por definición) contienen un sentido de verdad latente que la prosa pueda enuclear. La exigencia de racionalidad filosófica que Dante plantea no es otra cosa que la necesidad de una aclaración crítica paralela y concomitante con la inspiración lírica. En otras palabras, un texto, para que pueda considerarse 'poé-

tico', debe generar, por lo menos potencialmente, una prosa crítica que aclare su contenido de verdad.

La complicidad que Dante busca en su «primer amigo», evocado al final del capítulo, para llevar a cabo su proyecto de reforma poética de la cultura está plenamente justificada por el radicalismo con que Guido Cavalcanti había intelectualizado la lírica, convirtiéndola en este dispositivo de autocomprensión del sujeto que Dante auspicia. Y el desprecio de Guido por «los que riman neciamente» (o sea, sin fundamentos filosóficos), en especial por Guittone y sus seguidores, es aún más violento que el de Dante (como puede constatarse en el soneto dirigido al aretino: *Da più a uno face un sollegismo).* Otra cosa es, sin embargo, que Guido pudiera sentirse implicado en un programa de racionalización crítica de la experiencia del deseo y de renovación general de la cultura a partir de esta racionalización. Su viaje lírico hacia los abismos de la interioridad le había revelado, sí, la última verdad del yo, pero esta verdad consistía para él en un ser dominado por pasiones reacias a cualquier forma de racionalidad, un ser agonizante y enmudecido, que ninguna mujer rescatará de su destino de soledad y muerte. Y no tardará en declarar, con la canción *Donna me prega,* la distancia que lo separa de su amigo, que con el tiempo irá sustituyendo a Cavalcanti por Cino da Pistoia y Guinizelli en el lugar de honor de su personal genealogía poética vulgar.

3. Las fechas de composición del «Convivio» y el «De Vulgari»

Redactadas a la vez, las dos obras abarcan un período de la vida de Dante que puede ser precisado con cierta seguridad[35]. El término *post quem* es la batalla de la Lastra (julio de

[35] Sobre la redacción del *Convivio,* véase la excelente *Introducción* de F. Molina Castillo a su edición (2005).