

# Presencia cavalcantiana en dos sonetos de Francisco de Figueroa

Mercedes LÓPEZ SUÁREZ

Postergado en el olvido durante más de tres siglos, Francisco de Figueroa fue poeta que merecidamente puede incluirse en las filas de quienes alcanzaron el «divinum munus et paucorum hominum»<sup>1</sup>. Permaneciendo en las palabras de Petrarca, quiero recordar el testimonio de las *Familiars*: «Parva res, fortasse dixerit quispiam; sed profecto novitate conspicua et Populi Romania pluasu ac iocunditate percelebris; lauree morem non intermissum modo tot seculis, sed ibi iam prorsus oblivioni traditum... nostra etate renovatum te duce, me milite...»<sup>2</sup>, en cuya línea de continuidad y dos siglos después veremos instalarse a Figueroa. ¿Qué mayor gloria podía haber para un poeta que vio renovar en su persona, y en Italia, aquel rito de la coronación, símbolo de la más alta aspiración poética?<sup>3</sup>

No en vano Italia le reconoció *divino*, pues en su cultura forjó y maduró un saber que mayoritariamente fundamenta su producción lírica. Precisamente desde este saber aludido pretendo rescatar al poeta de una poco definitiva clasificación como petrarquista. Es evidente que su poesía amorosa camina en el cauce del *Canzoniere* y de los *Trionfi*, pero su aproximación a estas fuentes se posibilita desde el magisterio teórico-práctico de Bembo, vía imprescindible para todo poeta que en el siglo XVI pretende educar y fijar en palabra poética su sentimiento amoroso. Rige entonces en esta ejercitación el ya conocido principio de la *imitatio* perfectamente regulado por Bembo

<sup>1</sup> F. PETRARCA: *Familiars*, 18 (XIII, 6). Cito por la edición de Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1955, pág. 956.

<sup>2</sup> *Familiars*, 5 (IV, 7), ed. cit., págs. 845-6. Son palabras dirigidas a Roberto D'Anjou, el monarca que reconoció antes de la laurea, el saber de Petrarca.

<sup>3</sup> Es probable que fuera coronado con la laurea poética, en Siena, ciudad que acogió su presencia, y quizás la ceremonia se realizara en la Accademia degli Intronati, una de las más prestigiosas del XVI italiano.

a través de sus obras capitales que conformaron de forma sucesiva dicho principio: desde las *Prose* como teoría estilística y métrica para la producción en «vulgar», posteriormente los *Asolani* destinada a fijar unos contenidos amorosos, hasta desembocar en la máxima teorización con la polémica epístola *De Imitatione*<sup>4</sup>. Un papel decisivo que subyace en esta producción bembiana lo constituía el peso de la tradición y una experiencia basada en una «*cogitatione legendis veterum libris*»<sup>5</sup>.

Por otra parte, la perspectiva en la que ha de ser enfocado el pensamiento de Bembo responde al prurito de otorgar a la literatura en vulgar un paritario prestigio al logrado por la tradición clásica, paradigma inexcusable. Nacía así la exigencia de hallar una autoridad en romance, sobre todo para el ámbito de la lírica. Sin duda alguna, Petrarca se venía ofreciendo como tal desde el siglo anterior, pero sumido en una carencia de reglamentación que hacía del petrarquismo una anárquica o esporádica *imitatio*. Petrarca, constituyó entonces para Bembo la autoridad a elevar al ambivalente plano de modelo *vitae* y modelo *stili*, precisamente porque significaba el eslabón último de toda una tradición lírico-romance que arrancaba de Provenza.

Los años en que Figueroa reside en Italia<sup>6</sup>, los más oscuros desde el punto de vista biográfico, pero los más fecundos para su producción lírica, el fervor bembiano alcanzaba su máxima difusión y en gran medida debido al magisterio del insigne Benedetto Varchi desde su cargo de lector de la Academia Florentina para el que había sido nombrado por Cosimo de Medicis, señor de Florencia, en 1550. Es muy posible que desde Varchi, y en la lectura directa de Bembo<sup>7</sup>, Fi-

<sup>4</sup> Bembo predicaba que debía imitarse una sola auctoritas frente a Pico della Mirandola que sostenía un eclecticismo imitativo. Se reanudaba así la polémica sostenida en el siglo anterior por Poliziano (partidario de la práctica ecléctica) y Paolo Cortese.

<sup>5</sup> Son palabras extraídas de *De Imitatione* dirigidas a Pico della Mirandola: «... De meo quidem animo tantum tibi affirmare possum; nullam me in eo stili forman, nullum dictandi simulacrum antea inspexisse, quam mihi ipse mente et cogitatione legendis veterum libros, multorum unnorum spatio, multis laboribus, ac longo usu exercitatione confecerim...». G. SANTANGELO: *Le Epistole «De Imitatione», di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo* (Florencia: Leo S. Olschki, 1954), pág. 42.

<sup>6</sup> Se desconoce la fecha de llegada de Figueroa a Italia y sólo podemos guiarnos en las palabras de Tribaldos, su primer editor: «Siendo mancebo pasó a Italia», país donde permanecería hasta 1560, cuando desde Châtres escribe a Ambrosio de Morales, aludiendo a los muchos años que ha estado ausente de su país natal. La presencia del río Arbia en dos de sus sonetos puede apoyar indudablemente su estancia en Siena, ya que este río, excluyendo el testimonio de Dante («... Lo strazio e'l grande scempio / fece l'Arbia» colorata in rosso, Inf. X, vv. 85-6) no es río tópico en la lírica petrarquista.

<sup>7</sup> FIGUEROA afianzaría, por su espléndido dominio del toscano, el conocimiento de la obra de BEMBO, que ya era conocida en España desde el famoso encuentro franadino de 1526. En la Carta a la Duquesa de Soma, BOSCAN reflejaba

gueroa «aprendiera» la tradición lírica italiana. Precisamente desde el sincretismo temático y estilístico que la obra de Bembo supone, Figueroa recorre inversamente el camino de la tradición, en cuyas etapas, la escuela siciliana, el stilnovismo y Petrarca, se detiene asimilando sus respectivas poéticas. En esta trayectoria, técnica (o principio imitativo) y contenido, se presentan en íntima fusión en nuestro poeta. Sin embargo, Figueroa, aun partiendo del principio bembianco de la *imitatio*, que proponía un «unum multo omnium maximum atque summum»<sup>8</sup> como modelo, amplía el panorama de la autoridad en adhesión a un eclecticismo que postulaba Herrera en sus *Anotaciones*<sup>9</sup>. Herrera reconocía en Bembo al maestro en quien el siglo XVI aprendió a imitar<sup>10</sup>, pero era consciente de que el enriquecimiento debía nacer de la *coniunctus* de varias autoridades, y sin duda alguna presidía este criterio la personalidad poética de Garcilaso, como modelo para el panorama lírico español. Dejaré a un lado la trayectoria de nuestra lírica, pues el propósito que voy persiguiendo se destina a desvelar la presencia de la huella stilnovista en dos sonetos de Figueroa: «La muerte veo que furiosa asoma» y «Fiero planeta y duro nacimiento». El poeta, dentro de la tradición lírica italiana, practica entonces un eclecticismo imitativo que el sincretismo temático y estilístico de Bembo le ofrece como punto de partida. Desde su saber, reconocerá nuestro poeta la fuente primaria y en ella se instalará para fundirla, recrearla y asimilarla en el engranaje interno de su composición. Realiza así, recorriendo retrospectivamente el cauce de la tradición, una auténtica *aemulatio*<sup>11</sup>, en cuya base reside uno de los primeros principios técnicos de la imitación: la *selección*, que a su vez Bembo había aprendido en el magisterio de Ci-

---

su lectura de las *Prose*, desde la cita de Dante y los poetas anteriores a éste, hasta la presencia de términos como «gravedad» (*gravità*) en BEMBO, que junto a la *piacevolezza* constituía dos principios generales que toda obra debían reunir para «*fuggire la sazietà*» (Cfr. la introducción de A. PRIETO a F. PETRARCA, *Cancionero*. Madrid: Planeta, 1985).

Es probable que Figueroa conociera también los *Asolani* desde España, antes de su llegada a Italia. Esta obra se había difundido en nuestro país en la primera mitad del siglo XVI; precisamente, consultando una traducción hecha en Salamanca en 1551 (impresión de Andrea Portinaris), he podido comprobar en el prólogo que «son nuevamente traducidos de lengua toscana en romance castellano».

<sup>8</sup> Así definía BEMBO la sola autoridad que debía imitarse. Cfr. *Epístola «De Imitatione»*, *op. cit.*, pág. 41.

<sup>9</sup> «... No pusiera el cuidado en ser imitador suyo (Petrarca), sino enderezara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a éstos con los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica...» (Cfr. HERRERA, *Anotaciones*, edic. de A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1971, pág. 311).

<sup>10</sup> «... Y de él se aprendió a imitar», *ibidem*.

<sup>11</sup> «Imitandi enim vim atque sensum, ac aemulatione quadam mixtam cupiditatem, natura omnibus hominibus tribuit...», *De Imitatione...*, *op. cit.*, pág. 40.

cerón. A dicho principio se sumaría una aplicación de la *variatio*, producto de un sistema combinatorio por el que nuestro poeta podría introducir los distintos modelos seleccionados. La variedad, como lógicamente la *combinatio*, habían de conducirse dentro de una armonía, principio modulador que la época renacentista exigía. ¿De qué manera atenerse a ella? La solución para Figueroa se resolvía fácilmente ciñéndose a un tema determinado. Seleccionado éste en el seno de la variedad temática y de la tradición lírica que presenta Bembo en los Asolani, y en la que Petrarca constituye generalmente el «sustrato» último, Figueroa, desde él, recorre puntualmente los distintos autores que inciden en análogo tema. El proceso irá posteriormente concretándose en el plano estilístico articulado en la selección (nivel formal) de los aspectos siguientes:

- a) metáforas, perifrasis, estilemas y rima;
- b) recuperación de determinados elementos lexicales. Con ello llega al valor de la palabra, a su *recreatio* personal, que Figueroa obtiene ateniéndose a dos principios:

- 1) desde su poder evocativo formal, creando nuevas posibilidades semánticas y, por tanto, alcanzando nuevas significaciones, y
- 2) desde su disposición en el propio texto.

Por tanto, en las composiciones de Figueroa, debe además, rastrearse la palabra clave (pudiendo ser más de una), que en muchas ocasiones sostiene la significación general del propio texto. Si en el modelo se produce el sincretismo de fuentes al que aludí anteriormente, Figueroa, siempre que sea posible, convertirá en palabra clave aquel término que se repita tanto en el modelo *princeps* (del que parte) cuanto en las fuentes que lo vinculan.

Expuesta así una técnica, necesaria para la labor interpretativa de la tradición italiana que subyace en los sonetos citados, conviene advertir, como ya ha sido señalado por el profesor Prieto<sup>12</sup>, que una de las razones originarias de ese saber de Figueroa reside en el conocimiento profundo y asimilación de la poética stilnovista a la que llega no sólo desde Bembo, sino sobre todo desde Petrarca. No cabe duda que el stilnovismo atrajo sensiblemente a Figueroa especialmente por su carácter renovador de unos presupuestos lírico-amorosos que desde Provenza habían sufrido una posterior cristalización dentro de la tradición italiana, en la escuela siciliana o en la sículo-toscana. El stilnovismo, con su precursor en Guinizzelli, vino, por otra parte, a conciliar una teoría amorosa provenzal sostenida sobre los principios del

<sup>12</sup> Cp. A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI*, t. I (Madrid: Cátedra, 1984), págs. 233-262.

*De Amore* de A. Capellanus<sup>13</sup> y la moral cristiana. De ahí se explica la nueva concepción de la mujer como donna-angelo, mujer angelical, anillo de conjunción entre Dios y el hombre, desde su poder virtual que renovaba interiormente al amante, proporcionándole esa «beatitudine» a través del enamoramiento. Por una parte, la Biblia (sobre todo en Calvanti) sosteniendo ideológicamente esta nueva concepción de la mujer, y, por otra, la incorporación de la materia filosófica (ne-aristotelismo tomista, platonismo e incluso averroísmo), influyendo en la concepción del proceso como teoría del conocimiento, constituyeron la novedad poética de esta escuela. Ni que decir tiene que la acomodación poética de esta base doctrinal renovó unas formas expresivas que el magisterio de los poetas tradujo en un estilo «nuovo», «dolce» y «sottile», según lo definió Dante, uno de sus seguidores. Petrarca heredó, pues, esta materia renovada, si bien limada de la dependencia filosófica en aras de un sentimiento más humanizado más afín con la poética de Cino da Pistoia, el último de los stilnovistas. Ya en el texto de las *Prose*, Bembo, en uno de los pasajes más significativos, demostraba esta continuidad de Petrarca con el stilnovismo: «... e a questi ultimi secoli successa alla latina lingua la volgare, et è successa così felicemente, che già in esso, non pur molti ma ancora eccellenti scrittori si leggono, e nel verso e nella prosa. Perciò che da quel secolo, che sopra a Dante infino ad esso fu, cominciando, molti incontanenti rimatori sursero... sí come furono messer Piero delle Vigne, Buonagiunta da Lucca, Guitton d'Arezzo... messer Guido Guicelli... Guido Orlandi, Guido Cavalcanti, de'quali tutti si leggono ora componimenti... Venne appresso a questi e in parte con questi Dante, grande e magnifico poeta... Vennero appresso a Dante, anzi pure con esso lui, ma allui sopravissero, messer Cino, vago e gentil poeta... Seguì a costoro il Petrarca, nel quale une tutte le grazie della volgar poesia raccolte si veggono»<sup>14</sup>.

Figueroa encontró así el estímulo teorizado en Bembo, y en su lectura del *Canzoniere* llegó al entramado poético de un stilnovismo en cuyos poetas hallaría además una afinidad cultural y profesional: su formación jurídica. El recorrido por la poética stilnovista se verifica en nuestro poeta instalándose en los tres poetas más significativos: Guinizzelli como precursor, Cavalcanti o momento álgido de la escuela y Cino da Pistoia o eslabón último del que Petrarca llorará su muerte en uno de sus más logrados sonetos. Sin duda alguna, la madurez poética de Cavalcanti atrajo de modo particular a Figueroa, y unas veces desde Petrarca, otras en *imitatio* directa, la huella cavalcantiana se

<sup>13</sup> El tratado fue condenado por la Iglesia en dos ocasiones: en 1270 y 1277, por el obispo de París, Stefano Tempier.

<sup>14</sup> *Prose della Volgar Lingua*, lib. II, cap. II, edic. de C. Dionisotti (Turín: UTET, 1968), págs. 128-130.

incorpora, asimilada, a su poesía amorosa, con un magisterio que en buena parte se debe al conocimiento profundo de la lengua toscana. De todas sus composiciones cuya base ideológica se sostiene en la poética del segundo Guido he querido destacar estos dos sonetos porque en ellos no parece percibirse de inmediato una presencia cavalcantiana, tal es el grado de asimilación y fusión íntima con el propio que-hacer poético de Figueroa.

En la difícil tarea de establecer un «ordo» interno para la producción lírica de nuestro poeta, he intentado, salvando una cronología real que prácticamente no existe, otorgar un cierto sentido al curso de su trayectoria amorosa<sup>15</sup>. Por tanto, en mi personal y desde luego discutible organización del corpus, ambos sonetos se presentan distanciados entre sí por corresponder, según mi criterio, a dos «momentos» distintos de la «historia». El primero, «La muerte veo que furiosa asoma», lo asigno a la etapa de su primera ausencia de Siena, donde la tensión amorosa se resuelve, vinculada inicialmente a uno de los núcleos temáticos propuestos en los *Asolani*, en un temor por el que imagina la muerte de la amada (Fili). Precisamente el hecho de que Bembo postulara el óbito de la mujer amada como una de las causas de dolor en el amante no responde a arbitrariedad alguna, sino a una apoyatura en la tradición lírico-amorosa que Figueroa conocía.

Las muertes de Primavera, Selvaggia<sup>16</sup>, Beatriz y Laura, independientemente de su proyección biográfica, parecen surgir, además, de una necesidad poética, de ascenso a la esfera metafísica en los stilnovistas (recuerdo la concepción de la amada como donna-angelo) y de hilo conductor a Dios unido a un profundo sentimiento religioso, para el caso de Petrarca. En Figueroa, lógicamente, no se dan estas aspiraciones de base, pero traduce literalmente la muerte de la amada como posibilidad que justifica la ausencia. Pues bien, aun dicha posibilidad la encuentra apoyada en la tradición stilnovista. En la función comunicativa que establecen los distintos miembros del grupo o escuela del stilnovismo, el intercambio de rimas actuando unas como preguntas y otras como respuestas, servían además como medio para fijar los principios de aquella poética, para plasmar una vinculación de amistad interna. En este último aspecto, Dante, desde su práctica stilnovista, parece destacarse sobre los demás miembros del grupo. Quiero, por tanto, en este poeta explicar el antecedente del soneto cavalcantiano sobre el que Figueroa realiza su *imitatio*. Explicaba Dante, en la prosa de la *Vita Nuova* (III, 4, 5), el contenido de un sueño difícil en su interpretación:

<sup>15</sup> Cfr. mi tesis inédita, «La poesía de Francisco de Figueroa».

<sup>16</sup> Son las amadas de Cavalcanti y Cino da Pistoia, respectivamente.

«... che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse... e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche, tra le quali intendea queste: «Ego dominus tuus». Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona nuda salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente, la quale io riguardando molto intentivamente, connobbi ch'era la donna de la salute...»<sup>18</sup>.

El «signore di pauroso aspetto» era sin duda Amor, que llevaba dormida en sus brazos a Beatriz. La incógnita se hacía más oscura cuando Amor, presentando en una de sus manos un objeto ardiente («vide cor tuum»), lo hacía comer, a disgusto, a la figura femenina, cuya leticia onírica se convertía en amargo llanto. Posteriormente, el sueño se desvanecía, desapareciendo hacia el cielo los dos protagonistas. El misterio del sueño indujo entonces a Dante a:

«fare u no sonetto, ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore, e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io avea nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto, lo quale comincia: *A ciascun'alma presa*».

Este soneto tuvo amplias respuestas interpretativas según el testimonio de Dante, «tra li quali fu risponditore quelli cui io chiamo *primo de li miei amici*, e disse allora un sonetto, lo quale comincia: *Vedeste, al mio parere, onne valore*. E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato» (III, 14).

Dante «canonizaba» desde esta prosa de la *Vita Nuova* su amistad con Guido Cavalcanti, cuyo soneto-respuesta es el que sigue:

Vedeste, al mio parere, onne valore  
e tuto glico e quanto bene om sente,  
se foste in prova del signor valente  
che signoreggia il mondo de l'onore,  
poi vive in parte dove noia more  
e tien ragion nel cassar de la mente,  
si va soave per sonno a la gente  
che'l cor ne porta senza far dolore.  
Di voi lo core ne portò, veggendo  
che vostra donna alla morte cadea:  
nodriala dello cor, di ciò temendo.  
Quando v'apparve che se 'n già dolendo,  
fu'l dolce sonno ch'allor si compiea,  
che'l su' contrario lo venia vincendo<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Recuérdese el significado soneto de Dante: «Guido, i'vorreiche tu e Lapo ed io / fossimo presi per incantamento...», que expresa el deseo de estar juntos Cavalcanti, Lapo Gianni y él mismo y acompañados de las respectivas amadas.

<sup>18</sup> Cito de la edición de D. Robertis (Milán-Nápoles: Ricciardi, 1980), pág. 38.

<sup>19</sup> Cito de M. MARTI, *Poeti del Dolce Stil Nuovo* (Florencia: Le Monnier, 1968), pág. 218.

Cavalcanti interpretó el sueño de Dante como anunciación de la muerte de Beatrice: Amor raptó en el sueño del poeta su corazón con el que alimentar vitalmente a «madonna» próxima a la muerte. Desde el soneto cavalcantiano, y como un miembro más, Figueroa se incorporaba a las filas de los «fedeli d'amore», de esta manera:

La muerte veo que furiosa asoma,  
 corvado el arco y puesta ya la vira  
 al corazón de aquella que se mira,  
 las fuerzas más feroces rinde y doma,  
 aquella pura y cándida paloma  
 que a mi juicio auxilio y gracia inspira,  
 a cuyo rostro igual el sol no mira  
 en Persia, Asiria, Gracia, España y Roma.  
 Si el arco suelta y hiere el tierno pecho,  
 vereis caer dos cuerpos al instante,  
 que de ir en su compañía yo no dudo.  
 Más ya me acuerdo de un heroico hecho:  
 yo tengo de ponérmelo delante,  
 mas, ¡ay, que a su tirar no vale escudo!

Figueroa, como ya he indicado anteriormente, construye su soneto sobre el eje de la posibilidad (si el arco suelta...), pero en ningún momento comparece el carácter «interpretativo» del que goza el soneto cavalcantiano, porque precisamente en el proceso selectivo previo el carácter ocasional del modelo es lo rechazado por inaplicable a su *dispositio animi*. El concepto clave recuperado y recreado es, por tanto, la muerte que en el soneto de nuestro poeta se presenta en *personificatio* y dotada de los accidentes propios: arco y vira y donde, en mi opinión, subyace una *translatio* de la figuración tópica de Amor. Tampoco la utilización de dicha licencia retórica es fortuita: en el soneto de Dante, el amor era «segnor, cioè Amore» (v. 4) y en su continuidad Cavalcanti lo presentaba llevándose el corazón del poeta. Figueroa omite la alusión al amor, pero, al núcleo de la interpretación cavalcantiana convirtiéndolo en eje de su composición es al que dota de personificación, destacando así su protagonismo. El poeta se convierte entonces en observador, en sujeto que contempla una muerte furiosa dispuesta a herir una amada caracterizada en su candidez y pureza bajo imagen bíblica<sup>20</sup>. Desde esta puntualización, se hace más comprensible el uso de la *personificatio* en Figueroa, pues responde a una necesidad de «visualizar» el concepto de la muerte acechando a la amada. La técnica de visualizar lo inmaterial constituye una de las características más relevantes de la poética cavalcantiana, como exteriorización de una casuística amorosa que se cumple «in interiore homine» y que se hará extensiva a todo el stilnovismo. «Superfluo —dice

<sup>20</sup> Cfr. *Cantica Cantorum*, I, 10 «Sponsus... columba mea...».

Martí— ripetere che tutta la produzione stilnovista è, per le sue stesse radici, caracterizzata da un atteggiamento contemplativo dell'oggetto poetico, nel quale prende concretezza l'interiore condizione soggettiva»<sup>21</sup>. De ahí se explica entonces el uso reiterado de verbos como «mirare», «vedere» o «guardare», iniciándose precisamente el citado soneto cavalcantiano con «vedeste...», que Figueroa selecciona e inserta en el suyo: «... la muerte *veo*...». Es, por tanto, el término *veo* un elemento clave, que, como manifesté al principio de estas páginas, revela la procedencia de la fuente. Y junto a *veo*, constato, como diptología intencionalmente separada, la presencia de *mirar*:

La muerte *veo* que furiosa asoma  
... al corazón de aquella que se *mira*.

que reafirma el débito stilnovista del soneto de Figueroa, pero en una oscura posibilidad interpretativa que en mi opinión puede ser resuelta de dos maneras:

- a) en el sentido de «punto de mira» por la propia actitud de la muerte teniendo como objetivo único a la amada;
- b) desde una concepción stilnovista de la amada originada por la memoria literaria del verso 1 de Cavalcanti (s. IV):

Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira  
che fa tremar di chiaritate l'âre...

que justifico con el sintagma de Figueroa: «... gracia inspira» (v. 6), en el que se refiere al valor virtual de la amada y, por tanto, en una huella bíblica, teniendo su antecedente en el v. 5 (pura y cándida paloma) y refrendada en el v. 1 de Cavalcanti «Chi è questa...» (Quae est ista...). La incorporación de la rima en *-ira*, por parte de Figueroa, me induce además a resaltar la *contaminatio* interna del soneto IV de Calcavanti, donde la rima en *-ira* (mira: sospira: gira: ira) se presenta, como en Figueroa, en los cuartetos.

Tras este inciso que afianza la permanencia de nuestro poeta en la poética cavalcantiana, observo cómo nuevos elementos clave continúan indicando la presencia del modelo princeps «Vedeste, al mio parere...». Dante, desde su soneto, requería a todos los «fedeli d'Amore» un juicio personal sobre el contenido de su sueño. La estimación, por tanto, de algo incomprendible para el maestro no podía ser categórica en los intérpretes, de modo que Cavalcanti traduce su prudencia valorativa en una fórmula adecuada: «al mio parere». Ciertamente es que la utilización de dicha expresión ha de ser entendida, al igual que «vedere» o «mirare», como técnica expresiva en el seno de la poética stil-

<sup>21</sup> M. MARTÍ, *Storia dello Stil Nuovo*, vol. I (Lecce: Milella, 1972), pág. 287.

novista. La representatividad de lo puramente conceptual suponía la necesidad de establecer una serie de correspondencias o analogías con objetos reales, y para ello la fórmula «parere» o «par che» (cfr. la prosa citada de Dante) cubría dicha exigencia. En Cavalcanti, la expresión al *mio parere*, si bien en su raíz primaria responde al sentido referido, se ve ampliada en el campo de la significación, pues se trata de presentar un juicio personal, donde la analogía es en realidad la propia interpretación del sueño o lo que es decir la revelación del concepto de muerte sostenido dentro de un sistema amoroso. «Al mio parere» actúa además como nexo entre la fórmula que implica visualización o actitud contemplativa (vedeste) y el objeto de la contemplación (contenido del sueño). Con análoga funcionalidad, desde el modelo, la fórmula expresiva es incorporada por Figueroa a través de una traducción perfecta: «a mi juicio» constituyendo otra de las palabras clave que remiten al texto princeps. La estimación personal, en nuestro poeta se proyecta sobre la contemplación (iniciada con el verbo *veo*, del verso 1), de la propia amada, cuya actitud interpreta como emanación de gracia virtual y petición de auxilio ante la amenaza de la muerte. Pero ya el distanciamiento entre «veo» (v. 1) y «a mi juicio» (v. 6) denota en Figueroa un dominio de la técnica imitativa que le aleja de cualquier torpe servilismo y afianza su bien merecida denominación de divino. La contemplación constituye entonces en nuestro poeta todo un sistema en el que se van integrando como objetos de la misma los tres elementos que, simbólicos en Dante, son interpretados por Cavalcanti: la muerte, la amada y también el corazón, que se presenta así en el verso 3 de Figueroa:

... al corazón de aquella que se mira<sup>22</sup>.

donde la proximidad de «mira» no es fortuita, mas claramente indicativa de que el *corazón* es también otro objeto inherente a la contemplación al presentarse además en el seno de una estrecha relación de dependencia interna, ya que el corazón pertenece a la amada. Magistral es, pues, esta técnica de conciliación de los tres objetos en el soneto, donde todos los elementos están cuidadosamente medidos en su significación y en su *dispositio* textual. No se extingue, sin embargo, la contemplación en los cuartetos, sino que se continúa en los tercetos en una ampliación del sujeto contemplante: el propio receptor o lector. De este modo minuciosamente calculado, el propio poeta, desde el plano exterior inicial, pasa a integrarse en el citado sistema, convirtiéndose así en el cuarto objeto contemplado:

<sup>22</sup> Entiéndase «que se mira» con un valor impersonal y en el sentido de contemplar.

... si el arco suelta y hiere al tierno pecho<sup>23</sup>,  
vereis caer dos cuerpo al instante,  
que de ir en su compañía yo no dudo.

La posibilidad, en cuanto que extraída del texto cavalcantiano, como ya observé, aparece aplicada a la acción, antes detenida y ahora reemprendida, de la muerte, en la que el poeta se «fusionaría» con la amada:

vereis caer dos cuerpos al instante...

donde *caer* es otro elemento clave remitente al soneto de Cavalcanti en el v. 10:

... che vostra donna alla morte cadea...

Con la presencia de este verbo en Figueroa conviene abrir un paréntesis que pudiera ser de utilidad a la crítica italiana. En 1975, Guido Favati reconstruía así los versos 9-11 del soneto cavalcantiano:

Di voi lo core ne portò, veggendo  
che vostra donna alla morte cadea:  
nodrilla dello cor, di ciò temendo...

Esta propuesta, coincidente con la de Marti (de donde cito el soneto completo), se deriva que una versión vulgata y precedente de la composición presentaba «a la morte chiedea» en vez de «a la morte cadea». La elección de Favati<sup>24</sup> se basaba en un soneto de Onesto da Bologna dirigido a Bernardo da Bologna («...» Bernardo, quel de l'arco del diamasco «...»), en cuyo verso 12 aparecía la expresión: «e çascun corno de la vita casco» y que en opinión del crítico estaba inspirado en la «risposta che Guido (Cavalcanti) compone ricevendo "A ciacun alma presa» il sonetto circolare che il giovane ghieri aveva inviato ai migliori trovatori" del suo tempo...» Y concluye:

«la locuzione» cascare (o «cadere») de la vita «è il perfetto equivalente di «cadere alla morte».

Otro insigne crítico, Domenico de Robertis, coincidía en análogo juicio con Favati:

Si il presagio, come ormai generalmente s'intende, concerneva la morte di Beatrice, a parlar di morte, era stato proprio Guido, tanto

<sup>23</sup> Pecho, con un valor metonímico, está por corazón.

<sup>24</sup> Cfr. G. FAVATI, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo* (Florencia: Le Monnier, 1975), pág. 116. En este libro justifica su elección, pero la fijación de estos versos la presentaba en *Guido Cavalcanti, Le Rime* (Milán-Nápoles: Ricciardi, 1957), págs. 54-5.

più se alla lezione vulgata del v. 10, *che la morte tua donna chedea*, si sostituisca l'ottima congettura del Favati, *che vostra donna alla morte cadea...*<sup>25</sup>.

La conjetura de ambos críticos se convierte en acertado y sólido juicio desde el propio texto de Figueroa, para quien cuatro siglos atrás la locución «a la morte cadea» no ofrecía duda de ser la única y correcta. Es más, estimo que el apuntalamiento del juicio en Favati, es decir, la posible inspiración de Onesto de Bologna en el soneto cavalcantiano, es la vía correcta para desembocar en dicha propuesta, pues la presencia del término *arco* en Figueroa puede haber surgido por memoria literaria del incipit de Onesto da Bologna:

Bernardo, quel de l'arco del Diamasco  
potrebbe ben aver miglior dissenti,  
e quei che sogna e fa i spirti dolenti... (v. v. 1-3).

La alusión nuevamente al sueño en este soneto podría confirmar, por un lado, la vinculación directa entre Dante y Onesto con una relación temática, pues en la *Vita Nuova* «è facile osservare che di sogni, veri o apparenti... pullula», y, por otro, la que más nos interesa para Figueroa, que nuestro poeta conocía perfectamente todo este sistema de sonetos-circulares entre los poetas stilnovistas (si bien Onesto no lo era) y que en muchos casos, como en el presente, Dante era estímulo de respuestas, desde una *propositio* onírica. Volviendo al soneto de Figueroa, quiero destacar la intencionada presencia en el v. 11 del sintagma «yo no dudo», que viene a quebrar el sentido de «al mio parere» cavalcantiano porque precisamente nuestro poeta está indicando su permanencia en una esfera real que le aleja de todo contacto con el sueño por su voluntad de morir con la amada (nótese la simultaneidad de las muertes, desde la locución «al instante»). Figueroa concluirá su soneto con una meditación neta y rápida sobre la incapacidad humana de detener la acción de la muerte:

«mas, ¡ay, que a su tirar no vale escudo!

en el que aflora, si bien con una traslación de amor a la muerte, el recuerdo del verso final de Cavalcanti en la balada «Fresca rosa novella»:

... ch'è sol Amor mi sforza,  
contra cui non val forza né misura.

Este soneto es, pues, el resultado de una *imitatio* directa de Cavalcanti, en el que se produce una *contaminatio* «ecléctica» a partir

<sup>25</sup> D. DE ROBERTIS, *Il Libro della Vita Nuova* (Florenca: Sansoni, 1970), 2.ª ed., pág. 39.

de un «solum bonum» y donde las palabras clave de sus modelos las va insertando Figueroa en una técnica que denomino de «taracea interna».

El segundo soneto de nuestro poeta que traigo a estas páginas revela una meta en Cavalcanti, pero esta vez desde el magisterio de Petrarca. En mi ordenación del corpus, «Fiero planeta y duro nacimiento» (núm. LXXX), pertenece al momento de la traición de Filii, situación a la que se enfrenta el poeta tras su vuelta a Siena, coincidiendo con el regreso de las tropas españolas (1554) a la ciudad<sup>26</sup>. El dolor ocasionado por la traición se proyecta en expresión poética desde una base doctrinal, con un saber del poeta más afianzado y maduro que le proporciona su continuada experiencia italiana. A mi juicio (utilizando así la propia expresión de Figueroa), este soneto tiene su correspondencia anterior en otro, el número LXIV (¡Así va el mundo!...), cuando el poeta, en el inicio de la trayectoria amorosa, se rendía, no sin imprecación, a las fuerzas de Fortuna (... pues que veo robarme / mi dulce y cara libertad guardada... las armas rindo, y llámome vencido...). Ahora, en un avance cronológico del curso de su «historia», con la traición, intensifica Figueroa la imprecación contra el «fiero planeta»:

Fiero planeta y duro nacimiento,  
(si en esto el cielo alguna parte tiene)  
fue aquél do yo nací, pues me conviene  
morir a manos de mi pensamiento,  
que sin cesar jamás, ni darme aliento,  
me corre, me revuelve y me detiene<sup>27</sup>  
hasta llevarme ciego adonde tiene  
armada la celada al sentimiento.  
Amor me trae debajo de su lanza,  
y tócame con tan pesada mano  
que vengo a estar de miedo quedo y manso.  
A tal tiempo jamás llegó hombre humano  
que estoy en el dolor sin esperanza  
y nunca sin temor en el descanso.

Ya fue señalado por Fucilla la huella de Petrarca en el *incipit* des-  
de el soneto CLXXIV del *Canzoniere*:

Fera stella (se'l cielo ha forza in noi  
quant'alcun crede) fu sotto ch'io nacqui,  
e fera cuna dove nato giacqui,

<sup>26</sup> Este regreso fue posible gracias a la ayuda de Cosimo de 'Medicis, yerno de don Pedro de Toledo.

<sup>27</sup> Este verso de carácter correlativo (según terminología de Dámaso Alonso), es imitación de Petrarca, v. 4 del s. CCLXVI y aplicado a la fortuna: «Mi tiene a freno, e mi travolve e gira».

e fera terra ov'e' piè mossi poi,  
 e fera donna che, con gli occhi suoi  
 e con l'arco a cui sol per segno piacqui,  
 fe'la piaga onde, Amor, teco non tacqui,  
 che con quell', arme risaldar la puoi.  
 Ma tu prendi a diletto i dolori miei,  
 ella non già, perchè non son più duri,  
 e' l colpo è di saetta e non di spiedo.  
 Pur mi consola che languir per lei  
 meglio è che gioir d' altra, e tu m' el giuri  
 per l'orato tuo strale, ed io t' el credo.

Es evidente, pues, la presencia del modelo petrarquesco inspirando los tres primeros versos de Figueroa no sólo en la forma, sino incluso en el tono. Sin embargo, tras la *imitatio* de Petrarca existe otro modelo más velado, que trataré de desentrañar, pues ambos se presentan fundidos en admirable *combinatio*. Comparemos primeramente los dos versos iniciales con que se abren los sonetos de los dos poetas:

Fera stella (se 'l cielo ha forza in noi  
 quant' alcun crede) fu sotto ch' io nacqui...

y Figueroa:

Fiero planeta y duro nacimiento  
 (sí en esto el cielo alguna parte tiene)  
 fue aquél do yo nací...

La imprecación anteriormente aludida se aprecia mantenida con fidelidad por Figueroa retomando el mismo adjetivo petrarquesco: «Fera stella» «fiero planeta» (de donde *fiero* significa, como con acierto interpreta Contini en su edición del *Canzoniere*, *cruel*). Ambos sintagmas presentan una misma identidad significativa y, sin embargo, formalmente son distintos: «stella» en Petrarca y «planeta» en Figueroa. Aparentemente no existiría razón alguna para sorprender al lector al haber trocado el poeta castellano el sustantivo petrarquesco por el de «planeta». Pero, si se prosigue en la lectura y detenemos la atención en el verso siguiente, concretamente en la frase incluida en el paréntesis, un camino de doble fondo se irá alumbrando. Dice Petrarca:

(se 'l cielo ha forza in noi  
 quant' alcun crede).

Significativos en estos versos son:

- 1.º) El valor dubitativo inaugurado por la conjunción *se*; y
- 2.º) La función del paréntesis<sup>28</sup>, que, otorgando al pensamiento delimitado por él una autonomía respecto al sentido global del soneto, sirve además para determinar la duda del poeta, fruto de un acto reflexivo.

Desde la imprecación Petrarca se rebela contra la «stella», es decir, contra el destino que le ha condenado a seguir una vía dolorosa en el amor. Pero el poeta aretino perseguía siempre la verdad en la práctica de una *ratio* como instrumento indispensable guiado por una fe en el hombre y sus propias capacidades. Esta es, pues, la causa de la duda, aunque en realidad se trata, mejor dicho, de asumir una opinión ajena no haciéndola suya y manifestando su recelo. Si el «cielo», entendido en sentido cosmológico, tiene influjo («forza»), como creen algunos («quant'alcun crede»), vemos entonces que Figueroa ha interpretado fielmente el sentido que encierran estos versos de Petrarca:

si en esto el cielo alguna parte tiene.

En sentido, sí, pero de nuevo aparecen diferenciaciones formales: Petrarca dice «quant'alcun crede», y Figueroa: «si... alguna parte tiene», a pesar del mantenimiento indefinido. Para interpretar la verdadera y significativa diferencia conviene regresar necesariamente a Petrarca, porque el poeta en «alcun crede» hace referencia a los astrólogos, a la creencia del influjo de las estrellas en el nacimiento del hombre<sup>29</sup>. La determinación astral aplicada al ámbito amoroso reaparecía también en la sextina XXII del *Canzoniere*, manifestando Petrarca que:

Io mio fermo desir vien da la stelle (v. 24).

donde la presencia «regente» de éstas recuerdan a Virgilio en las *Geórgicas*, IV v. 227:

Nec morti esse locum sed viva volare  
sideris in numerum atque alto succedere coelo.

<sup>28</sup> Para el valor y función de los paréntesis en el *Canzoniere* de Petrarca, Cfr. A. MUSUMECI, «Le parentesi nel Canzoniere petrarquesco», en *Lingua e Stile* (Bologna: XI, 1976, núm. 3), págs. 493-500.

<sup>29</sup> Los críticos de la astrología —dice Garin— suelen afirmar que el tema de la generación, o sea, la determinación del cielo en el momento del nacimiento o de la concepción, establece una vinculación entre todos los seres y con ello rebaja al hombre al nivel de los objetos... (el astrólogo) sabe que los influjos

Testimonios literarios aún más remotos en el tiempo, que desde el verso citado de la sextina pueden unirse la definición del amor de Andrea Capellanus («amor est passio quaedam...») se hallan en Macrobio, quien depositaba la responsabilidad de la pasión (ira o *animositas ardor*) en una estrella concreta: el planeta Marte, coincidiendo con el pensamiento de Ptolomeo, quien aseguraba que «Mars, cum solus dominabitur moribus, in locis laudatis facit generosos... robustos... pericula spernentes, non patientis servitutis»<sup>30</sup>. En mayor proximidad cronológica a Petrarca, Dante, en el canto X del *Infierno*, inculpaba al *forte pianeta* como obstaculizador del bien deseado y, según recuerda Favati en la interpretación del comentarista Dino del Garbo, ratificando así el efecto del planeta, decía: «ira imprimitur in sydere Martis». Desde Petrarca, Figueroa, inserto en la trayectoria que acabo de enunciar, encuentra el modelo temático más directo en Guido Cavalcanti, y en concreto en unos versos de la canción manifiesto «Donna me prega», la más polémica en cuanto a interpretación se refiere. En ella, el boloñés exponía los principios de la casuística amorosa del stilnovismo en respuesta al soneto de Guido Orlandi:

Onde si move, o donde nasce, Amore?  
 qual' è 'l su' propio? e dove dimora?  
 ed è sustanza, o accidente, o memora?...  
 ...Da che procede su' stat' o furore?...  
 ... Io ne domando voi, Guido di lui...<sup>31</sup>.

Los versos de «Donna me prega» que contestan a estas preguntas de Orlandi se encuentran en la segunda estancia, y en concreto son los vv. 15-18:

In quella parte — dove sta memora  
 prende suo stato, — sí formato, come  
 diaffan da lume, — d' una scuritate  
 la qual da Marte — vene, e fa demora...

El entramado filosófico sobre el que se transtruye la canción de Cavalcanti presupone un procedimiento de interpretación muy cauteloso, en la que evitaré, en la medida de lo posible, los distintos puntos de vista asumidos por la crítica<sup>32</sup>. Sin embargo, hay que partir

astrales actúan sobre las fuerzas profundas... sabe que las fuerzas directrices del cosmo operan en todo y en todos, y que sólo necesita saber escuchar la voz de la estrella...», E. GARIN, *Medioevo y Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1981), págs. 120-1. Cfr. M. FICINO, *Sopra lo Amore*, Orac. V, cap. VIII, ed. G. La Porta (Roma, Atanor, 1982), págs. 76-77.

<sup>30</sup> Apud. FAVATI, «Inchiesta...», pág. 215.

<sup>31</sup> Cit. de FAVATI, *ibidem*, pág. 101, donde reproduce completo el soneto.

<sup>32</sup> Desde G. SALVADORI (*La poesia giovanile e la canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, Roma, 1895) o CALCATERA, «Donna mi prega», en *Nouve Indagini* (Bologna, 1946), y M. CASELLA («La Canzone d'Amore di G. Cavalcanti», en *Studi*

básicamente de una interpretación tomista, ya que esta corriente filosófica dominaba en el ámbito universitario de la Bolonia del XIII, y de la que Cavalcanti, sin duda, percibió su influjo. Para este poeta, el amor es accidente y no sustancia (también para Dante, *Vita Nuova* XXV, 1: «Amore non è per sé si come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia.») Por lo tanto, es accidente que tiene sede en el alma sensitiva, ya que éste, al ser una «passio», no procede de la potencia racional del alma, es decir, del intelecto (amor = pasión, coincide con Andrea Cappellanus en su tratado *De amore*: «Amor est passio quaedam... procedens ex visione et imoderate cogitatione formae alterius sexus...»)<sup>38</sup>.

En el incipit de esta canción cavalcantiana, el poeta parte de esta concepción:

Donna me prega, per ch'eo voglio dire  
d'un accidente che sovente è fero  
ed è sí altero ch'è chiamato amore...

Haciendo un paréntesis en la interpretación, conviene en este momento destacar, porque llama la atención, la presencia del adjetivo *fero* para calificar al amor. Y es que tenemos así otro indicio más para atestiguar la lectura directa de Figueroa de esta canción. Para Cavalcanti, el amor es un accidente «fero» (cruel) y nos lo demuestra a través de su *explanatio* a lo largo de toda su canción, *explanatio*, como he dicho, sostenida en términos tomistas. Pues bien, Figueroa, eludiendo toda presupuesto filosófico, recoge el valor de *fero* del amor debido a la influencia del planeta Marte (porque así lo está aprendiendo en Cavalcanti), y de ahí su «fiero planeta», atributo apoyado a su vez en el texto de Petrarca. Se aleja, ahora está clara la razón, del «fera stella» petrarquista (si bien le ha servido de instrumento inicial para llegar al «stilnovista») y sobre todo del «alcun crede» que eran los astrólogos en Petrarca. Figueroa sabe que para el aretino era opinión de aquéllos, pero ahora conoce que hay un fundamento más profundo porque lo ha indagado en Cavalcanti, y por eso lo está indicando a través de referencias formales: no es «alcun crede», sino ya directamente «si en esto el cielo alguna parte tiene». De donde «parte» está en Cavalcanti «In quella parte...» (v. 15), aunque Figueroa ha vaciado el término del valor filosófico y le está confiriendo el significado de «influjo».

En este paréntesis he anticipado casi la conclusión a la que deseaba llegar. Conviene, sin embargo, retomar la canción cavalcantiana

*di Filologia Italiana*, VII, 1944, págs. 97-160), que sostiene una influencia averroista en esta canción, tesis compartida por MARTI, *Storia...*, vol. II, páginas 390-394.

<sup>38</sup> A. CAPELLANO, *Trattato d'Amore*, ed. S. Battaglia (Roma: Perrella, 1947) página 4.

para mostrar la razón del «fiero planeta» de un modo más convincente. En el verso 21 dice Cavalcanti del amor:

Ven da veduta forma che s'intende,  
che prende nel possibile intelletto...

Apoyándome en la interpretación tomista, observo que Cavalcanti manifiesta que el amor deriva de un forma (en la filosofía de aquel tiempo forma y «species» es lo mismo e indica lo que se percibe ya sea por la vista que por los otros sentidos, oído, tacto, etc.). Esta forma, ayudada por los sentidos internos (cada filósofo hace distintas diferenciaciones de éstos) se transforma en «phantasma». Pero ésta, está aún ligada a lo corpóreo y no puede ser comprendida por el intelecto racional. Es necesario que el «phantasma» sea iluminado por el intelecto agente para extraer la «rei essentia» una vez liberada la materia. Ahora bien, si para Cavalcanti el amor es pasión y reside en el alma sensitiva (por lo tanto, en lo corpóreo), no pertenece a la potencia racional del alma y no puede llegar el amante al «objeto» de *conocimiento* = (amada). ¿Por qué? Porque para Cavalcanti deriva esta pasión de un influjo de Marte:

In quella parte dove sta memora  
prende suo stato si formato come  
di affane da lume, *d'una scuritate*  
la qual da Marte vine (...).

El término «scuritate», como bien apunta Favati<sup>34</sup> no ha de ser tomado en oposición a la luz, sino como «causa eficiente» partiendo para ello de la significación que tiene el sinónimo latino «umbra», es decir, «influjo». Por lo tanto, Marte, lo digo con palabras de Favati, «crea lo stato, la condizione dell'amore». Ciò avviene «in quella parte dove sta memora» (almasensitiva). Volviendo a los textos anteriores a Cavalcanti, aludí cómo Macrobio hacía descender de Marte la ira o *animositatis ardor*. Detengámanos brevemente en lo que «ira» significa. Santo Tomás, en su *Summa Theologica* (I, q. LXXXI, 2) hablaba de dos potencias<sup>35</sup>: *concupiscibilis* y la *irascibilis* como dos aspec-

<sup>34</sup> «Il cui senso preciso non emerge di per sé dalla studiata contrapposizione a lume ("luce"), benché i due termini siano realmente "identificati nella funzione di causa efficiente" (Contini), così come lo sono in quella di effetti (rispettivamente di *scuritate* e di lume) i termini di *stato* e di *fiafan...*» (FAVATI, *op. cit.*, pág. 215), M. Corti corrige esta apoyatura de Favati en Santo Tomás aduciendo que «... La teoría física del diáfano, del mezzo illuminato e del mezzo oscuro, come si sa, é presente in varie opere aristoteliche e da esse passa a tutti i filosofi, naturali e no, del Duecento» (cfr. M. CORTI, *La felicità mentale* (Torino, Einaudi, 1983, pág. 9 y para el comentario de los vv. 15-18 de la canción de Cavalcanti, cfr. págs. 20-21).

<sup>35</sup> J. E. SHAW, en «Guido's Cavalcanti Theory of Love (Toronto, 1949, página 31, nota 32), alude también a esta distinción tomista, distinción también recogida por FAVATI (*vid.* nota 105, pág. 217).

tos del apetito sensitivo «*appetitus sensitivus est una vis in genere, quiae sensualitas dicitur, sed dividitur in duas potentias, quae sunt species appetitus sensitivi, scilicet in irascibilem et concupiscibilem*». De la «*irascibilis*» distinguía además su tendencia hacia el «*bonum*». De esta manera, Cavalcanti, si bien concebía el amor como pasión, es pasión no animal, sino dignificada y elevada (será el «*intelletto d'amore*» del que hablará Dante) opuesta a la concupiscencia. Desde esta aclaración se entenderá, pues, cómo los poetas stilnovistas, y tras ellos Dante y el propio Petrarca, rechazarán toda concepción erótica del amor y tenderán hacia una idealización del mismo (en ello radica su novedad o superación del concepto de amor cortés). No me voy a detener, sin embargo, en la posible influencia averroísta en la concepción filosófica del amor en Cavalcanti sostenida por B. Nardi<sup>36</sup>. Sobre la distinción tomista (*concupiscibilis* e *irascibilis*) y para afianzar la posición cavalcantiana, quiero recordar cómo uno de los primeros comentaristas de Cavalcanti, Dino del Garbo (citado por Favati y Marti), aludía también a la influencia de Marte sobre el enamorado, pero sólo cuando este planeta entraba en conjunción con Venus, por lo que quien nacía en este condicionamiento astral era amante lujurioso. Dice Dino del Garbo (s. XIV), comentando «*Donna me prega*»: «*dicitur procedere a Marte isto modo, quoniam astrologi ponunt quod...*»<sup>37</sup>. Es la alusión a los astrólogos, como indirectamente significaba Petrarca con el sintagma «*quant'alcum crede*». Que Figueroa conociera o no el comentario de Dino del Garbo no podemos testimoniarlo, pero es muy significativo que por transformación del sintagma omita la referencia aun indirecta a los astrólogos y nos esté indicando su acercamiento directo al texto de Cavalcanti, que, por un lado, supone conocimiento y aceptación del «*irascibilis*» como concepción elevada del amor y, por otro, rechazo, por lo tanto, del «*concupiscibilis*» (Venus). Y es que Figueroa, a través del término «*cielo*», está indirectamente rechazando la expresión de «*terzo cielo*», como aparecía en Petrarca en la sextina CXLII<sup>38</sup> e indicando su adhesión a Cavalcanti a través del significativo sintagma «*alguna parte*» (Cavalcanti: «*In quella parte...*»). La potencia de lo irascible, como recuerda Favati:

... si volge ad un «*bonum*» che non sia alla portata della semplice animalità, ma sia più elevato ed arduo a conseguirse... (pág. 217).

<sup>36</sup> Cfr. B. NARDI, «L'averroismo del primo amico di Dante», en *Dante e la cultura medievale* (Bari, 1949, pág. 119). La influencia del averroismo en Cavalcanti es rechazada, sin embargo, por FAVATI.

<sup>37</sup> Ap. FAVATI, *op. cit.*, pág. 216, nota 103, y pág. 213, nota 95.

<sup>38</sup> A la dolce ombra de le belle frondi / corsi fuggendo un dispietato lume / che'n fin qua giù m'ardea dal terzo cielo (vv. 1-3) (se refiere a Venus con la alusión al «terzo cielo»).

En esa labor ardua para alcanzar el «bonum» (la mujer amada), surge el dolor, el tormento en Cavalcanti. Según Martí, el amor para este stilnovista es entendido como «impulso dei sensi e ottenebramento della ragione, perchè lo intellettualizza e lo piega ai fini di un programmatico e coerente rinnovamento letterario»<sup>39</sup>. Pero precisamente por ser dolor ese amor (coincidiendo con el desdén de la amada, como en el soneto XVI, v. 5-12), la concepción del mismo se transforma en angustia, en dramatismo e incluso, como manifiesta Martí a propósito del soneto XXI, «esponendo a morte il cuore». Aquí encontramos un punto más de conexión con Figueroa en su soneto: su dramatismo, potenciado desde la imprecación inicial, se verifica también en *muerte*:

.. pues me conviene  
*morir a manos de mi pensamiento,*  
 que sin cesar jamás, ni darme aliento,  
 me core, me revuelve y me detiene  
 hasta llevarme ciego a donde tiene  
 armada la celada al sentimiento.

Es la muerte del propio poeta de manos de amor (pensamiento en amor) y quizás nos atreveríamos a afirmar que en la utilización del término *ciego* subyace la idea de ese «offuscamento rationale dell'uomo» que evoca el término «scuritate» de Cavalcanti y, por lo tanto, esa concepción del amor como pasión al residir en el alma sensitiva.

<sup>39</sup> M. MARTÍ, «Storia...», *op. cit.*, vol. II, pág. 394.

<sup>40</sup> Es el soneto «O donna mia, non vedestù colui...», en cuyos tercetos aparece la idea de la muerte:

«E'trasse poi de gli occhi tue' sospiri  
 i que' me saettò nel cor si forte,  
 ch'i' mi parti' sbigotito fuggendo.  
 Allor m'aparve di sicur la Morte,  
 accopagnata di quelli martiri  
 che soglion consumare altru' piangendo».