

Dante: teórico y crítico literario

JESÚS MONTOYA MARTÍNEZ

De todos es conocido cómo Dante Alighieri, el ilustre florentino que asombrara al mundo con la *Divina Commedia*, emprendió la entonces gigantesca tarea de justificar el empleo del «vulgar» en dos de sus tratados, uno el *Convivio*, en italiano (o más acertadamente, en toscano en su variedad florentina) y otro, escrito en latín, lengua culta del tiempo, conocido, desde su primera edición crítica, como *De vulgari eloquentia*.

No era nuevo que se justificara el empleo de la lengua vulgar en la comunicación escrita. Ya hacía mucho tiempo que Guilhen de Peitieu había escrito:

Ab la dolchor del temps novel
foillo li bosc, e li aucel
chanton, chascu en *lor lati*,
segon lo vers del novel chan;

Con esta imagen de los pájaros que se alegran en el bosque a la llegada de la primavera cantando cada uno su lenguaje según la cadencia del nuevo canto, Guillermo, VII conde de Poitiers y IX duque de Aquitania, intentó justificar el cantar a su amada, la vizcondesa de Chatellerault, en la lengua común y vulgar, que, como diría más tarde Gonzalo de Berceo, es «en la qual suele el pueblo fallar a su vecino» ((*VSD*. 2,2).

También Chrétien de Troyes había exaltado su lengua «romanz», al decir que la caballería que primero radicó en Grecia, luego pasó a Roma y finalmente a Francia:

Dex doint qu'ele i soit maintenue
Et qui li leus li abelisse
Tant que ja mes de France n'isse.
(Cliges, 31-36)

Como Marie de France había afirmado:

Fue costumbre de los Antiguos,
según testimonia Prisciano
y los libros que en otro tiempo se escribieron,
que las cosas altas se expresasen oscuramente
para que quienes les sucedieran
y las debieran aprender
que las pudiesen glosar
y aplicar así su mejor sentido.

(Prol. 9-16)

Por lo cual, ella

tuvo como feliz idea
verter del latín al romance
algunos «lais» que había oído
y sobre todo las aventuras que ellos recordaban.

(Prol. 28-31)

También Gautier de Coinci había dicho:

Miracles que truis en latin
tralater voel un rime et metre
Que cil et celes que la letre
N'entendent pas puissent entendre
Qu'a son servise fait boen tendre

(*Les Miracles*, I, Prol. 6-10)

En todos estos testimonios, que a finales del siglo XII son frecuentes, y que en el XIII resultan ya un tópico, se observa una primera y tímida tentativa de justificar la nueva lengua, «el lor lati», como si de un intrusismo se tratara, para finalmente declarar la necesidad ineludible de traducir al «romanz» lo encontrado en latín por la insuperable ignorancia del mismo en el gran público.

No obstante, nadie hasta este momento había intentado justificar el uso del «vulgar de modo sistemático y con argumentos procedentes de la propia lengua», como en el caso de Dante. Más todavía; ninguno de los testimonios que avalan el uso del romance había sido hecho desde el campo contrario, es decir, desde el latín, como en este caso.

Extraña, cuando menos, que una justificación de esta índole la hiciese Dante en lengua latina. Pero no hay que extrañarse, si partimos de la base del aprecio en que se tenía, todavía, escribir en latín, lengua de cultura y de prestigio.

En el *cap. XXV* de su *Vita Nuova* se encuentra una primera justificación del empleo de la lengua «materna», como solía llamar a este nuevo latín obligado por el uso y la convención social. Según nos dice allí, hacía apenas cincuenta o cien años que se había comenzado a cantar al amor en las lenguas «d'oc» y las lenguas «de sí»; hasta entonces —principios del XII—

sólo se había cantado en latín. Y todavía se seguía haciendo uso del latín masivamente entre personas cultas y letradas.

Ahora bien: «alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, e che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di sí», es decir, «algunos lerdos tuvieron fama de saber trovar, y es que fueron los primeros que trovaron en lengua de sí». «Y el primer poeta —sigue diciendo— que empezó a trovar como tal poeta vulgar, fue por hacer comprender sus palabras a una dama a quien le habría sido difícil entender los versos latinos... tal manera de trovar fue inventada desde el principio para hablar de amor.»

El modo ocasional con que se inicia el uso literario del vulgar y la finalidad para la que sirvió: cantar al amor, ofrecen al poeta motivo suficiente para que, hombre culto como era, defendiese, desde tan prestigiosa lengua, el uso de un idioma, humilde, sencillo, de andar por casa, pero que se había revelado instrumento necesario para que los amantes comprendiesen los versos que dictaba el amor. Por eso Dante, en un latín pulcro, defenderá el arte de escribir y hablar la lengua vulgar. Intención que ya había adelantado en el *Convivio* (L. I), en el que había ya anticipado su voluntad de escribir «un libello... de volgare eloquenza».

El propio título «De vulgari eloquentia» de este tratado —ignorado, digámoslo desde el principio, en los siglos XV y XVI —fue problemático y discutido, porque si la primera edición de Corbinelli, en 1577, lo lleva, éste no se debe a los manuscritos que de él se conservan, pues en ellos reza el epígrafe: *De vulgari eloquio sive ydiomate editus per Dantem* (mss G y T).

En cualquier caso, hoy día, es el título consagrado y cuyo contenido originó la polémica de la cuestión de la lengua, cuya primera manifestación fue el opúsculo de Machiavello, *Dialogo intorno alla lingua nostra*, polémica que aún duraba en pleno siglo XIX.

No obstante, yo no quiero tratar aquí de esos temas, sino de otro, que estuvo presente, según parece, en los primeros tiempos de difusión de este interrumpido tratado *De Vulgari eloquentia*. Se trata del verdadero sentido de la voz «eloquentia». Corbinelli lo tradujo e interpretó siempre como «loquela» ('habla, lenguaje'), pero no faltó quien interpretó este vocablo bajo un sentido mucho más técnico y específico, y así, por ejemplo, uno de los poseedores del *ms. B* puso en el margen izquierdo: «Rhetorica Dantis». Y, en efecto, acertó, pues el objetivo de este tratado, truncado en su *libro* segundo, *cap. XIV*, es propiamente hablar de la lengua literaria.

Metodológicamente, sin embargo, era obvio que debía comenzar hablando de lo que él entendía como «lengua vulgar», ocupando el *primer libro* en discutir la cuestión de la lengua: su concepto biológico y social, su concepto de medio de expresión natural entre los hombres y discutiendo finalmente los diferentes dialectos imperantes en la península itálica, valorando cada uno de ellos y precisando lo que él entendía como «il volgare illustre, cardinale, aulico y curiale», el toscano, distinguiéndolo entre los catorce dialectos conocidos.

Una vez esbozado este problema, Dante inicia en su *segundo libro* lo que había de ser objeto de toda la obra que se proponía redactar: hablar de la lengua literaria. Para ello lo inicia discutiendo problemas de estilo y métrica.

Para él ya se ha abolido el compartimento estanco de lengua culta, el latín, lengua no culta, el vulgar. La lengua latina, noble e ilustrada hasta entonces, única en la que se podía dar cabida a los asuntos más dignos, deja de ser exclusiva y, a partir de entonces, debe mantener la competencia con este «vulgar ilustre, cardinal, aúlico y curial», que ya no es sólo instrumento ocasional en el que los amantes se intercambian sus versos amorosos, sino es el más digno, como digna también será la «canción» de amor, objetos ambos de una cálida defensa del poeta florentino.

A partir de este momento, Dante se convierte en teórico de la expresión literaria del vulgar, de la lengua literaria. Para él, nos es necesario el «ingenium», pero también el «ars». Algunos poetas poetizaron por azar, pero es necesario de todo punto seguir los modelos. Por eso, él va a discutir sobre el estilo y quienes lo ejercitaron con mayor excelencia, de las formas distintas de versos y cuáles son los más excelentes, de la perfecta construcción de la frase (sintáctica y melódica) y de la conveniente selección de las palabras.

I. LA 'DIGNITAS' Y LA 'EUFONÍA', SUPREMOS CRITERIOS DE DANTE

Llegado a este punto creo que es necesario resaltar un párrafo que, siguiendo el calificativo del propio Dante —y en su misma línea etimológica— creo que es «cardinal». Dice así:

«Et cum comparatio dignitatum non fiat circa idem objectum, sed circa diversa, ut dignius dicamus quod maioribus, dignissimum quod maximis dignum est (quia nichil eodem dignius esse potest) manifestum est quod optima optimis secundum rerum exigentiam digna sunt.»

La «dignitas» para Dante es algo que se corresponde tanto con el que la representa, como con la cosa representada, de tal modo que se diga más digno aquél que es mayor, pero también sea dignísimo aquello que se relaciona con las cosas que en su escala son más altas.

Consecuentemente la mayor dignidad de la lengua corresponderá a aquella que ha sido usada por los más altos modelos, pero también que ha sido capaz de contener en sí las más excelsas cuestiones. De donde:

«Unde cum hoc quod dicimus illustre sit optimun aliorum vulgarium, consequens est ut sola optima digna sint ipso tractari, que quidem tractandorum dignissima nuncupamus.»

Lo «mejor» para lo mejor, lo «óptimo» para lo más digno, será el criterio máximo para Dante. Según esto aceptará los mejores maestros y en

ellos sus facetas más descollantes, porque la lengua ilustre se hace privativa de los mejores poetas, ya que ellos la supieron emplear en los asuntos más nobles.

Junto a este criterio selectivo —de modelos y de asuntos— anda pareja el otro criterio, que para mí, es el segundo eje de su teoría literaria: la palabra como realidad fónica. Su percusión en el aire, su imbrincada urdimbre de timbre y tono será para Dante objeto de atención primordial, no sólo para seleccionar dialectos, sino también para elegir sus maestros, sus modelos y sus canciones.

Los estilos

Una de las consecuencias más inmediatas de estos criterios, Dante la hará notar en su concepción de los estilos y la aplicación de los mismos. Jauss ha mostrado cómo el hombre medieval conoce sí los conceptos de tragedia, comedia y elegía de los clásicos, pero su material literario es tan «otro», que no es posible aplicarle con rigor los criterios utilizados por griegos y romanos.

Dante sufre en su propia carne esta distonía. Reconoce, sí, los tres estilos, pero los distingue por su elocución. Sólo más tarde, en la carta que dirige a Can Grande, admitirá como criterios la materia y el estilo:

«Se distingue —dirá entonces— la tragedia en cuanto a la materia, porque la tragedia, al principio, es admirable y tranquila, pero al final, en el desenlace resulta triste y horrible... Igualmente se distingue en el estilo: elevado y sublime en la tragedia; tranquilo y humilde, por el contrario, en la comedia...»

Criterios que, llevado por su admiración por el mantuano Virgilio, trastocará en aquel terceto del *Inferno* (XX, 113):

«Euripilo ebbe il nome, e così l' canta
l'alta mia tragedia in alcun loco;
ben lo sai tu che la sai tutta quanta.»

Si bien es verdad que la tragedia, según Aristóteles, se distingue de la epopeya en cuanto al ritmo y al espacio, en Dante prevalece, para su calificativo de tragedia, no sólo el asunto tratado, sino su estilo acabado, rico en recursos, armonioso e inspirado, cuyos hexámetros son variados y rotundos. Una vez más lo eufónico y lo digno prevalecerán a la técnica y la norma estricta.

La canción

El criterio de dignidad y nobleza de expresión inclinarán de nuevo a Dante a preferir la canción entre los demás géneros de la lírica. La canción

para él es el «modum excellentissimum» entre aquellos en los que «vulgari-ter poetantes... poemata protulerunt».

Prevalece, como dice Dragonetti, en Dante lo literario frente a lo lírico. La canción, confiesa el poeta florentino, posee una cualidad que no tiene, por ejemplo, la balada. Ésta, según Dante, precisa de la música, de la melodía, para obtener el rendimiento completo. La canción, por el contrario, es aquella que:

«profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non» (IX, 15-20).

Esta autonomía es debida, precisamente, a su contenido, a su forma y a su eufonía interna. Lo primero, porque canta el amor, único justificante que Dante encuentra para que el *Vulgar* pueda ser tenido en cuenta; lo segundo, por lo equilibrado de la forma, cinco o siete estrofas con tornada, idénticas en su factura e idénticas en su estilo trágico. Estilo que es la resultante de una equidistancia de estrofas, de una distribución de las partes, de una selección de las palabras cinceladas con el buril de la valoración fónica y perfectamente aligeradas por la abstracción, que las adecúa a todo amante y a toda situación amorosa.

Como ejemplo de este excelente producto, elaborado por él mismo después de experiencias amorosas y poéticas irrepetibles, es la que para él es la síntesis del «dolce stil nuovo», su canción que comienza:

«Donne c'avete intelletto d'amore»

La «stanza»

El ignorar lo que es la estancia es ignorar, según el ilustre florentino, lo que es la canción. La «stanza» es un término que ha sido necesario inventar para el uso exclusivo del Arte y es como se dice en el *De Vulgari eloquentia*:

una cámara espaciosa, lugar donde el arte se cobija como en su casa (II.º, IX, 2 ss.).

En este espacio, el poeta, mediante la abstracción y la selección, hace que el tema se balancee según la norma de contrapunto formal y ofrezca al oyente el espectáculo apasionante de una nueva versión de los temas acostumbrados. Los «dicenda» eran ineludibles, lo que resultaba nuevo y era lo refrescante, era la disposición y la combinación resultante de los mismos, el juego de rimas y el número de versos. El ramillete final de todos estos elementos forman la estancia, en la que juega un papel primordial, no sólo la sintaxis, sino la frase melódica, cuyos 'pies' se encadenan, se abrazan por medio de sus rimas, o bien suspenden su ritmo por medio de la 'diesis' para entrar en la cauda o en la 'sirma', cuya vuelta nos devolverá a la renovada sensación de una nueva estancia.

El verso

Como el orfebre, Dante va cincelando los detalles más escondidos de su tratado de «eloquencia». El verso es la línea rítmica donde se sustancia la belleza formal. En él, en su sucesión de acentos, en su selección de palabras, es donde basculará la última dignidad de la utilización del vulgar como expresión literaria.

Para él el endecasílabo es el verso por excelencia. En él se distinguieron Guido Cavalcanti y los que escribieron en la lengua d'oc. No han faltado quienes han intentado el estilo trágico con heptasílabos, pero como él afirma, hay en estos versos una sombra de elegía (es decir, de estilo humilde). El pentasílabo está desestimado. Todo lo más pueden aceptarse uno o dos, como vueltas.

De igual modo, califica en sentido de mayor o menor dignidad las rimas. Desaconseja la rima asonante, la repetición de rimas, las rimas equívocas y la aspereza en rimas. Criterios en los que la eufonía ejerce un papel primordial.

Finalmente las palabras

Este término, ambiguo en las lenguas francesas y castellana, aquí tiene un perfecto contorno. Las palabras aquí son favorables o bien son ampulosas. La palabra, no es tanto, la expresión de una idea, sino el material fónico con que el poeta juega para expresar una idea. No sólo hay que mirar sus correspondencia con la verdad, como diría Alfonso X, hay que ver si su conveniencia rítmica se adecúa al conjunto que el poeta quiere expresar: su verdad y eufonía. Lo lamentable es que Dante no concluyó el capítulo dedicado a la selección de las palabras. Entusiasmado por la *Commedia* que había ya comenzado, dejó que hablara ella, que no su teoría.

No obstante, en este capítulo hay consejos que modularán la ruta de otros poetas. Porque la estancia será tan amplia como lo exija el tema y las palabras «favorables deberán acumularse hacia el fin de la misma, mientras que las otras llegan allí, en la amplitud que convenga, paulatinamente...»

Así termina el manuscrito. No sabemos si Dante habría escrito en borrador algo más que no transcribió en el manuscrito conservado. En el *Convivio*, Dante había repetido algunas de las cosas que aquí ya tenemos expuestas, pero tampoco avanzó más. En la *Epistola XIII*, dedicada a su protector Can Grande, resalta la doctrina sobre los estilos, pero se detiene sólo en comentar lo que fue su obra cumbre, la *Commedia*.

II. DANTE, CRÍTICO DE LA LITERATURA

Un segundo aspecto de Dante, al que me quiero ahora referir, es el de Dante como crítico literario.

Bien es verdad que no podemos esperar, en este aspecto, un tratamiento tan lógico y coherente como el que acabamos de ver bajo el aspecto del uso de la lengua literaria. No obstante, al hilo de su exposición sobre el vulgar ilustre, como en la búsqueda de sustrato lógico y filosófico de sus canciones en el *Convivio* o en la exposición dramática de la situación de las almas más allá del tiempo y de la vida terrestre, en su *Commedia*, Dante manifiesta una serie de juicios de mérito y de valor sobre los autores responsables de «la aventura poética en vulgar, que terminan por delinear un perfil sincrónico y diacrónico de la situación literaria, agudamente descrita e individualizada en los diversos momentos de maduración y de emancipación autónoma, poniendo como punto de referencia la primera gran experiencia de poesía romance, constituida por los trovadores provenzales, confrontando los núcleos más significativos de la experiencia lírica en el vulgar italiano, desde los sicilianos al grupo florentino-pistoyano, para indicar la fase más adulta y ejemplar en la experiencia de sí mismo». Dante se atribuye a sí mismo una función de puntero y de compendio del proceso entero (Mengaldo, 1968, pág. LXXXV).

Dos cánones se presentan en el *De Vulgari Eloquentia*. Uno en el *Libro I*, cuando Dante configura las características de esta lengua ilustre cardinal, curial y aulica. En esta exposición aparece una primera selección:

a) en Sicilia y Apulia:

Guido delle Colonne

Jacoppo da Lentini

Rinaldo d'Aquino.

b) en Bolonia:

Guido Guinizelli («maximus»)

Guido Chisleri

Fabruzzo Lambertazzi, Onesto Onesti y otros.

c) en Florencia:

Guido Cavalcanti

Lapo

el pistoyano Cino da Pistoya

y el propio Dante.

En el *Libro II*, cuando precisa su concepto de estilo y muestra la «dignitas» como ideal supremo, el canon de autores se restringe y distingue entre los sicilianos a Guido delle Colonne, por el grado de construcción y a Rinaldo d'Aquino, por el uso del endecasílabo.

A Guido Ghisleri y Fabruzzo Lambertazzi por la introducción del

heptasilabo en el estilo trágico, entre los boloñeses. Asimismo entre éstos destaca a Guido Guinizelli como ejemplar tanto por el uso del endecasílabo como por el grado de construcción. Cavalcanti se distingue, entre los florentinos, además de por su uso del endecasílabo y por la construcción de la frase, por el uso del trisílabo inserto en estrofas endecasílabas.

Entre todos los enumerados en el primer canon, sólo Cino da Pistoia y Dante son citados en pie de igualdad, tanto por el uso del endecasílabo como por el grado excelso de la construcción. El primero en el tema del *Amor*, el segundo en el de la *Virtud*.

Pero finalmente es sólo el nombre de Dante el que estadísticamente aparece más veces en la última parte del tratado «con una escogida antología de su producción», dejando entrever la función de modelo, no sólo en cuanto maestro de la técnica, sino también como artífice ejemplar de un ideal de poesía, cargada de significado, perfecta en el estilo y capaz de incidir en la conciencia.

Y entre las nueve composiciones que cita, la que comienza con «Donne ch'avete inteletto d'amore» es la que constituye único ejemplo absoluto de canción en estilo trágico en la que el preciosismo del estilo está subrayado por la unidad del significado moral.

En esta gradación de maestros y en este proceso de purificación es donde puede aplicarse ese «dolce» e «sotile» estilo, cuyo ejemplar decisivo es el propio Dante y que sólo los anteriores pueden aproximarse a él en la parcela que cada cual contribuyó a que el *Vulgar* ilustre fuera digno de acoger los asuntos más excelsos que concebirse puedan.

El «dolce stile», como experiencia poética, al 'uso moderno', hay que tomarlo como su *mica salis*. Según Luigi Russo, en su artículo «Il nodo del dolce stil novo», (*Medioevo Romanzo*, III, 1976), sólo «per abuso» se ha podido hablar o se puede continuar hablando de la existencia de una escuela del «dolce stil novo», presente en la conciencia crítica de Dante y enunciada por él en tales términos críticos. Por tanto, el verdadero «stil novo», si de fórmula historiográfica se refiere, fue solamente la variante toscana, más precisamente, florentina, del uso moderno del vulgar; pero el «dolce stil novo» fue la experiencia de Dante a partir, sobre todo, de «Donne ch'avete».

En cualquier caso, esta escuela no hay por qué entenderla como una escuela cerrada en esquemas teóricos, con programa preciso, sino abierta a las variadas aportaciones individuales y a las más variadas y autónomas articulaciones internas, tal como la ha concebido Martí.

Dante y la literatura occitana

La lengua occitana triunfaba en Italia, igual que en Cataluña. Trovadores, como Bonifacio Calvo y Lanfranco Cigala, ilustraron las cortes señoria-

les de Génova. El primero residió algún tiempo en la corte toledana, en tiempos de Alfonso X y su virtuosísimo se muestra en uno de sus sirventeses donde escribe en francés, provenzal y gallego-portugués. En Venecia también triunfaba Bertolomé Zorzi, exaltado mercader que participó con su espada y con su pluma en las luchas entre las ciudades de Génova y Venecia. Pero sobre todo el mantuano Sordello, con su azarosa juventud y su vida amorosa a salto de mata, había dejado muestras de su vena poética no sólo en el norte de Italia, sino también en España y en Provenza.

También el modo de hacer de los provenzales había cautivado a espíritus tan selectos como Francisco de Asís, a Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti.

No podía ser menos Dante Alighieri. Su espíritu selecto había elogiado la lengua de los trovadores, como asimismo a algunos de ellos, de los que nos dejó juicios críticos definitivos.

Entre los trovadores que cita me referiré a Bertran de Born, Arnaut Daniel, Giraut Bornelh, Folquet de Marsella y Sordel.

BERTRAN DE BORN. Dante dividió los asuntos dignos para ser tratados en tres: aquellos que tratan de la guerra, los que hablan de la virtud y aquellos que tratan del amor. Bertran de Born es para Dante el prototipo de los poetas que tratan de la guerra. En el Infierno, en su círculo octavo; allí donde residen los hombres que atizan el odio y la discordia. Dividido en sí mismo, pendiendo de su mano la cabeza, Dante nos presenta a Bertran de Born como un «uomo-lucerna», en una escena llena de horror, en la que el que fue causa de discordia y división entre Enrique, el rey viejo, y Enrique, el rey joven, aparece con la cabeza separada del cuerpo llevándola pendiente de los cabellos, mientras se lamenta. La escena se llena de patetismo cuando, para hacerse oír de los dos poetas, debe levantar pesadamente el brazo elevando así la cabeza cuya boca anunciará el motivo de su esperpéntica figura dividida:

Quando diritto al piè del ponte fue
levó'l braccio alto con tutta la testa,
per approssarme la parole sua,

che fuoro «Or vedi la pena molesta
tu che, spirando, vai veggendo i morti
vedi s'alcuna e grande come questa... (*Inf.* XXVIII, 127-132).

ARNAUT DANIEL. En el canto XXVI del Purgatorio, Dante nos presenta a dos de sus maestros: Guido Guinizelli y Arnaut Daniel. De este último dice en su *De Vulgari eloquentia*:

«Huiusmodi stantia usws est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis; et nos eum secuti sumus, cum diximus...»

Es uno de los poetas que Dante cita con más frecuencia: lo hace en dos ocasiones y cita de él tres canciones (DVE, II, 139). Nacido en Riberac del Périgord, ocupa un puesto de honor entre los poetas del «trobar clus», aquellos que poetizaron en «caras rimas, ço que fa que sas cansons son pas aisidas ni a comprendre ni a apenre», según nos dice su *Biografía*.

Sitúa Dante a Arnaut Daniel en el Limbo, cerca del Paraíso, pues después de haber amado mucho con amor carnal, precisaba purificarse con el amor verdadero.

Guido Guinizelli es uno de los verdaderos amantes. Dante le reconoce como mentor del «dolce stil nuovo» y precursor de la escuela florentina, a pesar de haber nacido en Bolonia. Pero Guido declina, en el momento de su encuentro con los dos poetas, el elogio que le dispensa Dante en favor de quien marcha delante:

E io a lui: «Li dolci detti vostri
che, quanto durerà l'uso moderno,
faranno cari ancor li loro incostrì».

«O frate», disse, «questi ch'io ti cerno
col dito», e additò un spiritu innanzi,
«fu miglior fabbro del parlar materno».

La admiración de Guido Guinizelli —aquella, en definitiva, de Dante— era la de un entusiasta de la lengua vulgar como instrumento de alta calidad fónica, capaz de entonar:

«Versi d'amore e prose di romanzi».

En esto Arnaut Daniel ha superado a todos cuantos utilizaron la lengua aprendida de la madre, en el hogar; ajena de cultismo y de latines.

La humildad —más bien la delicadeza— de Guido Guinizelli le hace fundirse en las llamas y deja sólo a Dante con el gran maestro de la lengua vulgar, Arnaldo Daniel, y es entonces cuando el poeta del Périgord dice en versos occitanos aquello:

Tan m'abellis vostre cortes deman
qu'ieu non me puesc ni voil a vos cobrire.

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan,
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo jorn qu'esper, denan.

Ara us prec, per aquella valor
que vos condus al som de l'escalina
sovenha a vos a tems de ma dolor.

Dante, así, con oportunidad y delicadeza, muestra su dominio en la lengua provenzal, engastando en sus divinos tercetos éstos que nos muestran al poeta del amor, Arnaut Daniel, definiéndose como arrepentido, en la

dulce esperanza que le aguarda y suplicando a Dante que se acuerde de él en la cúspide del alto cielo que se acerca.

GIRAUT DE BORNELH. De los tres doctores en el trovar que Dante cita, Giraut de Bornelh es para él representante de la lengua de «oc» y de él menciona cuatro composiciones, modelos del género que el denomina de «la rectitud» ('virtud', 'moral'). En este ámbito el poeta lemosino, según Dante, se distinguió cantando la virtud tanto en canciones como en sirventeses.

No obstante, sale al paso de la afirmación que se hace en su *Biografía* de que «fo meillhor trobairre que negus...», poniendo en boca de Guido Guinizelli aquella frase:

«...; e lascia dir li stolti
che quel di Lemosi credon ch'avanzi».

Para él, Arnaut Daniel es el maestro indiscutible, preferido a su maestro Guido, así como después de éste irá Guittone d'Arezzo.

FOLQUET DE MARSELLA. Del obispo-trovador, Dante menciona el comienzo de su canción de amor: «Tan m'abellis l'amoros pensamen» y dice de él que es uno de los más grandes poetas, inferior, por supuesto, a Arnaldo Daniel.

En el Paraíso, canto IX, lo sitúa allí donde están los grandes arrepentidos de su vida disoluta, dentro del cielo de Venus. Son almas que fueron vencidas por el amor de la carne, pero que tuvieron tiempo, antes de morir, de arrepentirse. En él se muestra al espíritu de Cunizza, hermana de Ezzelino III, y también a la prostituta del antiguo Testamento, Rahab, cortesana de Jericó. Junto a ellas se encuentra Folquet quien, según la *Biografía* antigua fue amante de Azalais, esposa del vizconde Barral de Marsella. El dato no es cierto, pero sí hermoso pensar que después de la muerte de su amada renunciara a su vida mundana y se recluyera en el Cister.

Dante se muestra conocedor de esta vida y hace confesar a Folquet de Marsella su lugar de nacimiento y su vida de amor mundano, que él supo enmendar a tiempo, como la cortesana de Jericó y Cunizza, la mujer de Riccardo di San Bonifacio, raptada por Da Romano y cantada por Sordello, quien será exaltado también por Dante en el canto VI del Purgatorio.

SORDELLO DA GOITO. Este poeta ha inspirado una de las más bellas páginas de la *Divina Commedia*.

El motivo que exalta la mente de nuestro alto poeta no es tanto su obra poética, cuanto su patria. Sordello había nacido a unos quince kilómetros de Mantua, en Goito. Su coincidencia, en el lugar de nacimiento, con Virgilio, permite a Dante situarlo en el Purgatorio, allí donde la esperanza

va poseyendo el espíritu de Dante, repuesto de la fatiga del Infierno. Allí, en el recodo del camino, cuando la sombra del monte va recortando su figura, sentado y reposado como león que mira a quienes se acercan, le bastó oír el nombre de Mantua, para clamar su identidad y estrecharse en un abrazo con Virgilio:

Pur Virgilio si trasse a lei, pregando
che ne mostrasse la miglior salita;
e quella non rispuose al suo dimando,

ma di nostro paese e de la vita
ci'nchiese. E'l dolce duca incominciava:
«Mantova»... E l'ombra, tutta in se romita,

surse ver lui del loco ove pria stava,
diciendo: «O Mantovano, io so Sordello
de la tua terra!»; e l'un l'altro abbracciava.
(Purg. VI, 67-75)

Sordello había muerto en 1269 y quizá en su niñez Dante oiría hablar del caballero-trovador de Mantua, de sus «Ensenhamens d'onors» y de su «Planh» a la muerte de Blancas, en el que proponía dar una parte del corazón del caballero provenzal a cada uno de los soberanos de aquel tiempo, conocidos por su pereza y debilidad.

De este hombre de Mantua, Dante diría:

«Tantus eloquentiae vir existens non solum in poetando, sed quomolibet loquendo patrum vulgare deseruit» (*DVE.*, I, 15).

La lengua francesa. Sus representantes. Comerciantes, soldados y exiliados habían divulgado en tiempo de Dante la lengua de «oïl». Brunetto Latini, maestro de Dante, se había congradado con los de habla francesa escribiendo en su libro del Tesoro (*Le livre dou tresor*, III, IV) que «la parleure (française) est plus delitable et plus comune à toutes gens». También escribieron en francés Martino da Canale, su Crónica, y Rusticano da Pisa el libro de viajes que le dictara Marco Polo.

Para Dante, como para Raimon Vidal de Besalú la lengua de «oc» es lírica, mientras que la lengua de «oïl» es narrativa. En ello sigue prevaleciendo el criterio de la «dignitas», concibiendo el verso, sobre todo de asunto lírico amoroso, como instrumento mucho más excelso, dispuesto para mejores asuntos que la prosa, apta sólo para el estilo humilde.

La lengua de «oïl» Dante la lleva hasta Navarra con Teobaldo, Rey de Navarra, mientras que la lengua de «oc» la extiende hasta Cataluña. De la castellana no hace mención.

En la *Divina Commedia* da muestra Dante de conocer la épica francesa y los romances. Carlo Magno, Orlando, Lancelot y Tristan son citados en lugares diversos.

En el canto XXXI del Infierno recuerda la escena del cuerno en Roncesvalles:

«Ma io sentí sonare un alto corno»

Así como también este bello terceto:

«Dopo la dolorossa rotta, quando
Carlomagno perde la santa gesta
No sonò s'terribilmente Orlando.»

También Ganelón es citado entre los parricidas y traidores, en el canto XXXII del Infierno.

Lancelot du Lac acababa de escribirse (1250) y Rusticano da Pisa había hecho un resumen. Su lectura era, pues, frecuente, sobre todo entre los enamorados. Por eso en el pasaje por tantos motivos célebre de Francesca y Paolo (Inferno, V, 127-130) se dice:

Noi leggevamos un giorno per diletto
Di Lancialoto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.

Per piu fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu'l libro e chi lo secisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.

THIBAUT DE CHAMPAGNE. El juicio crítico de Dante se dirige hacia uno de los más representativos troveros de la Francia de entonces, Teobaldo de Champaña. Casado con Blanca de Navarra, hereda el reino de Navarra a la muerte de Sancho VII, hermano de Blanca. El gran cantor del amor no podía estar ausente de la apreciación de Dante. El «*buon re di Navarra*», como dice en la *Divina Commedia*, fue representante para él de la lengua de «oil» y de la poesía amorosa, de cuyas composiciones destaca aquella que empieza: «De fin'amor si vien sen et bonté».

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tanto en sus criterios valorativos de la lengua como en sus juicios críticos sobre literatura, Dante baraja sus conceptos de «dignitas» y de

«eufonía». El uno de modo explícito, mientras que el otro en función de los criterios prácticos en los que él fundamenta su selección de textos y la autonomía de los mismos.

El primero de los criterios se ve corroborado por los poetas Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh y Sordello da Goito, quienes exaltaron lo que en la valoración de Dante era lo más digno: el amor y la virtud. En cuanto a Bertran de Born, su calidad de poeta hay que ponderarla desde el criterio estético y no moral. La grandeza con que exalta la guerra, sus versos rotundos, sus imágenes brillantes operan como contrapunto de la discordia y la división operada entre los Plantagenet, hijo y padre.

En cuanto a Sordello da Goito, su verdadera grandeza se la concede la dignidad de su nacimiento, cuya proximidad a Virgilio él la ve en sus «Ensamblaments d'onors», verdadera exaltación de las virtudes humanas y caballerescas, aprovechadas en parte por Dante (R. M. Ruggieri, *L'umanesimo cavalleresco italiano*, Roma, 1962, 67-76).

La eufonía como criterio valorativo la podemos ver en los ejemplos que Dante propone, tanto de los poetas aludidos como en el ejemplo máximo en el que él encierra su experiencia amorosa: «Donne ch'avete intelletto d'amore». Pero de modo especial en esa autonomía que él proclama en el ejercicio de la lengua, prescindiendo de la melodía. Es un paso éste digno de ser tenido en cuenta como comienzo de esa «littera sine musica» incipiente, cuyos ejemplos se multiplicarán a partir de entonces.

Dante, por tanto, al mismo tiempo que participa de la retórica medieval con el primer criterio, anticipa unos nuevos criterios de valoración que se impondrán pronto con el Renacimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, ridotto a miglior lezione e comentato da Aristide Marigo... Firenze, F. le Monnier, 1938.
- , *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vizenzo Mengaldo, Atene, Padova, 1968.
- , *La Divina Commedia*, Schemi, analisi e commento critico dei singoli canti a cura di Ernesto Bignami, Milano, 1967.
- , *Obras completas*, Edición bilingüe, Madrid, BAC.
- AUBREY, «Dantes rhetorische Stilistik», *Studi Danteschi*, 1974-1975 (1978), LI, 1-58.
- DI CAPUA, F., «Insegnamenti retorici medievali e dottrine estetiche moderne nel de Vulgari Eloquentia di Dante», *Scritti minori*, II, Napoli, Loffredo, 1945.
- SALVAT, J., «Dante e las literaturas occitana e francesa», *Melanges Rita Lejeune*, I, 1969, 291-317.
- RUSSO, LUIGI, «Il nodo del dolce stil novo», *Medioevo Romano*, III, 1976.
- RUGGIERI, R. M., *L'umanesimo cavalleresco italiano*, Roma, 1962, 67-76.

