

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Italiana



TESIS DOCTORAL

Entre Petrarca y Bembo: lengua y poética de la Bella mano de Giusto de' Conti

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Matteo Trillini

Director

Marco Carmello

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ITALIANA



TESIS DOCTORAL

Entre Petrarca y Bembo: lengua y poética de la Bella mano de Giusto de' Conti

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Matteo Trillini

DIRECTOR

Profesor Marco Carmello

Madrid, 2017

Índice

Resumen.....	i	
Abstract.....	v	
Introducción.....	1	
CAPÍTULO I		
LA POSICIÓN DE GIUSTO DE' CONTI EN EL PANORAMA LÍRICO DEL SIGLO		
XV14 «Secolo senza poesia» o «intermezzo artigianale»?	14	
1.2 La lírica del siglo XV, el petrarquismo y la institución cortesana.....	19	
1.3 Giusto de' Conti: «il Pietro Bembo del Quattrocento»	27	
1.4 De la inspiración poética hasta la formación del cancionero: estadios redaccionales de la <i>Bella mano</i>	33	
1.5 La difusión geográfica de la <i>Bella mano</i> y la tradición manuscrita.....	42	
CAPÍTULO II		
LAS FUENTES CLÁSICAS		53
2.1 Empleo de las fuentes y funcionamiento del <i>topos</i>	53	
2.2 Connotaciones estéticas y las implicaciones amorosas de la mano	67	
2.3 La cabellera y el pelo	98	
2.4 Los ojos.....	106	
2.5 El lazo de amor, el nudo, las cadenas, el yugo.....	129	
2.6 El engaño amoroso, las insidias y las redes	145	
2.7 Amor, sus atributos y sus efectos.....	162	
CAPÍTULO III		
ALIGHIERI Y GIUSTO DE' CONTI: LA APORTACIÓN DE LA AUCTORITAS		
DANTESCA A LA POESÍA DE LA BELLA MANO		182
3.1 Ejemplos de correspondencia poética.....	183	
3.2 El tema de la <i>navigatio</i> y el modelo dantesco.....	195	
3.3 Reminiscencias dantescas del epílogo pastoral del cancionero	208	
3.4 Se con l'ale amorese del pensiero: Dante, Petrarca y el neoplatonismo.....	229	
CAPÍTULO IV		
UN EJEMPLO DE RECEPCIÓN INMEDIATA: LOS AMORUM LIBRI DE BOIARDO		
253.1 Huellas lingüísticas y citas de Conti en <i>Amorum libri</i> I.....	256	
4.2 El segundo libro de los <i>Amores</i> y el modelo elegíaco	283	

4.3 El <i>exemplum</i> de Giusto en los sonetos 32, 33 y 37 del tercer libro.....	303
4.4 La <i>descriptio puellae</i> en Boiardo: innovación y fieltad al modelo de Petrarca	310
4.5 Giusto de' Conti, Matteo Maria Boiardo y el paradójico petrarquismo del siglo XV	334

CAPÍTULO V

UNA NUEVA FORMA POÉTICA: EL CLASICISMO PETRARQUISTA DE PIETRO

BEMBO Y LA *DESCRIPTIO PUELLAE*.

5.1 Bembo y el lenguaje lírico: una cuestión de gramática.....	342
5.2 La práctica poética de los Asolani	349
5.3 El petrarquismo de las Rime y el topos de la <i>descriptio puellae</i>	389

Conclusiones

416

Bibliografía

426

Lista de abreviaturas de las obras citadas

Aen. = Aeneis

Afr. = Africa

AL = Amorum libri

Bm = Bella mano

Buc. = Bucolica carmina

Decam. = Decameron

Ecl. = Eclogae

Eleg. = Elegiae

Epigr. = Epigrammaton libri

Epist. = Epistuale

Her. = Heroides

Inf. = Inferno

Par. = Paradiso

Purg. = Purgatorio

Rvf = Rerum Vulgarium Fragmenta

Tr. Cup. = Triumphus Cupidinis

Tr. Etern. = Triumphus Eternitatis

Tr. Fam. = Triumphus Famae

Tr. Mortis = Triumphus Mortis

Tr. Temp. = Triumphus Temporis

Lista de ilustraciones

Imagen nº 1: *Il Tempio Malatestiano*, Rimini.

Imagen nº 2 : Colophon de la *editio princeps* de *Bella mano*.

Imagen nº 3: detalle de la *Dama con l'ermellino*, Leonardo, 1488-1490.

Imagne nº 4: detalle de la *La Naissance de Venus*, Amaury Duval, 1862.

Imagen nº 5: detalle de los ojos de la *Nascita di Venere*, Botticelli, 1482-1485.

Imagen nº 6: *La belle Dame sans Merci*, John William Waterhouse, 1893.

Imagen nº7: detalle del *Trionfo di Galateo*, Raffaello, 1511 aproximadamente.

Imagen nº8: *Venere che scherza con due colombe*, Francesco Hayez, 1830.

Resumen

El cancionero *Bella mano* del poeta de Valmontone Giusto de' Conti es indudablemente el gran desconocido de la literatura del siglo XV. La atención de la crítica literaria es todavía escasa con respecto a su valor y al rol desempeñado en el panorama de la tradición lírica italiana. La obra representa, en efecto, la primera imitación sistemática de Petrarca, tanto a nivel lingüístico y métrico como también macrotextual. Se trata de 150 composiciones, mayormente sonetos y canciones- que constituyen las formas métricas más utilizadas también por el modelo aretino en su *Canzoniere*- unidas bajo las insignias de Amor, responsable de la pasión del poeta por Isabetta, una dama boloñesa que acabará, desdichadamente, en los brazos de otro amante. La infeliz historia amorosa termina con tres tercetos encadenados, en el último de los cuales Giusto, abandonado a una visión onírica, llega a contemplar platónicamente la idea de la amada, ampliando de esta forma la imitación a los *Triumphs*.

Nuestro trabajo tiene el objetivo de restituir a la *Bella mano* la posición que se merece en el panorama de la ilustre tradición lírica italiana, a través de un estudio filológico de los *topoi* literarios que alimentan la inspiración poética de Conti, como también su imitación de las *auctoritas* a las que hace continuamente referencia.

La investigación, así pues, se desarrolla en cinco capítulos, que delinean un recorrido ideal a partir del análisis de las fuentes clásicas, latinas y vulgares, constituidas especialmente por los poetas elegíacos, Dante y Petrarca, para llegar a esbozar el legado poético de los versos de la *Bella mano*. Con respecto a él, permaneceremos, en un primer momento, dentro de los límites cronológicos del siglo XV, en el que Boiardo representa sin duda una de las personalidades literarias más influyentes; mientras que secundariamente superaremos el umbral del siglo para

enfrentarnos a la relación muy complicada que el padre del clasicismo renacentista, Pietro Bembo, instaura con la figura de Giusto de' Conti.

Por lo tanto, después de situar, en el primer capítulo, la producción de Conti en el contexto cultural de la primera parte del siglo XV, cuando el alcance de su obra pionera y vanguardista se refleja en el número elevado de manuscritos difundidos por todos los centros más importantes de la Italia centro-septentrional, el segundo capítulo es dedicado a la importante influencia de los poetas elegíacos latinos (Propercio *in primis*) en *la Bella mano*. De hecho, el petrarquismo de Conti representa un caso único, donde la cercanía al siglo precedente determina cierta fidelidad al modelo petrarquesco, limitando la tendencia al experimentalismo, típica del más maduro siglo XV. Por otra parte, en el entramado poético de Conti no destaca sólo y únicamente el ejemplo petrarquesco, sino que notables son las aportaciones de las fuentes clásicas y vulgares, reutilizadas dentro de un marco ya humanista y neoplatónico. Todo esto se hace evidente si intentamos reconstruir las características (tanto físicas como morales y espirituales) del personaje femenino, a través de un cuidadoso análisis de los *topoi* que constituyen la *descriptio puellae*. El modelo petrarquesco, en efecto, es sólo parcialmente adecuado para ofrecer a Conti las piezas lingüísticas y expresivas capaces de describir a su amada Isabetta; un personaje que por muchos aspectos es más complejo que Laura. Si, por un lado, de hecho, ella hereda todas las características principales de la mujer-ángel *stilnovista*, por el otro es la digna descendiente de mujeres como Lesbia o Cintia- sin duda alguna más reales, descritas con todas sus humanas contradicciones, que afectan necesariamente también sus relaciones amorosas- o de la Petra dantesca, cuya frialdad e impiedad representan un modelo acreditado para la impasibilidad e indiferencia de Isabetta.

El tercer capítulo es ocupado precisamente por la presencia de Dante en la obra de Conti, examinada a partir de distintos tipos de composiciones: las que pertenecen a la correspondencia poética que Giusto entretiene con personajes de relieve del ambiente literario coevo (como Angelo Galli), las unidas por el tema de la *navigatio*, y, finalmente, dos tercetos encadenados que se encuentran en el cierre del cancionero, uno de tema pastoral (*La notte torna*), el otro, en cambio, filosófico (*Se con l'ale amorese del pensiero*). A diferencia de Bembo, que condena inexorablemente el plurilingüismo (según la exitosa definición de Contini) de la *Commedia*, Giusto de' Conti acoge en su obra léxico, sintagmas y recursos estilísticos provenientes del poema dantesco. Sin embargo, tales sugerencias sufren una “neutralización” a nivel de contenidos y de alcance conceptual, y son empleadas en contextos totalmente diferentes, en los que el recuerdo del florentino queda únicamente algo puramente fónico y lingüístico. Diferente, en cambio, es el uso de la fuente constituida por las *Rime*, que podemos definir más bien instrumental, puesto que ofrecen una evidente contribución a la construcción del personaje femenino (y no sólo).

Los *Amorum libri* de Matteo Maria Boiardo representan, en cambio, la prueba más consistente del éxito del que gozaron las rimas de Conti a lo largo del siglo XV. El cuarto capítulo de nuestro trabajo se centra, en efecto, en el legado de *la Bella mano* en el mayor cancionero petrarquesco de la época. Del análisis llevado a cabo en los tres libros, de los que se constituye la obra boiardesca, resulta importante la influencia de Conti en la construcción de los versos del poeta de la corte de los Este, sobre todo en relación, aquí también, a la ambivalente representación de Antonia, mujer depositaria de sus rimas amorosas.

Finalmente, el recorrido termina con una contribución sobre la compleja relación de nuestro poeta con el padre del clasicismo renacentista: Pietro Bembo. Si,

por un lado, el “manifiesto” y el programa literario del intelectual veneciano excluye *in toto* la experiencia cuatrocentista de la más prestigiosa tradición lírica, demasiado experimental e irregular, por el otro, su obra poética, sometida a un atento análisis, no parece del todo inmune de la influencia del gran magisterio, tanto precioso como incomodo, de Conti.

Abstract

The songbook *Bella mano*, written by Giusto de' Conti, is undoubtedly the big unknown of the Italian literature of the 15th century. Nevertheless, this literary work represents the first systematic imitation of Petrarch's style, not only linguistically and metrically speaking, but also in relation to the macro-text of the *Canzoniere*. *Bella mano* is composed of 150 poems, mainly sonnets and songs – i.e. the most used metrical forms in the *Rerum vulgarium fragmenta* - joined under the signature of Love, the same force which is responsible for de' Conti's passionate relationship with Isabetta, a lady from Bologna who will end up in the arms of another lover. Hence, the collection of poems chronicles the turbulent love story between the poet and his muse, charting a journey which will end with de' Conti contemplating the platonic idea of Isabetta in a dreamy vision of her. The final part of the songbook, which consists of three compositions written in tercets, extends therefore the imitation job to Petrarch's *Triumphs*.

Our work aims at placing *Bella mano* back into a well-deserved position within the distinguished Italian lyric tradition, through a philological study of the literary *topoi* which feed de' Conti's poetical inspiration, as well as his imitation of the *auctoritas* to which he refers constantly.

This thesis counts five chapters, which outline an ideal tour that starts from the analysis of classic sources (Latin and vulgar), constituted mainly by the works of elegiac poets Dante and Petrarch, and ends highlighting the poetical legacy found within the verses of *Bella mano*. We will initially focus on the 15th century, in which Boiardo surely represents one of the most influential literary personalities. We will then delve into the very complicated relationship that Pietro Bembo, the father of the Renaissance classicism, establishes with the figure of Giusto de' Conti.

The first chapter will focus on de' Conti's production within the cultural context of the first half of the 15th century, when the success of his pioneering and ultramodern style inspired a large number of manuscripts coming from Northern and Central Italy authors. The second chapter is devoted to the important influence of the elegiac Latin poets (Propertius *in primis*) in *Bella mano*. In fact, de' Conti's petrarchism represents the only case where the legacy of the previous century determines a certain loyalty to the Petrarchan model, limiting the experimentalism which is typical of the second half 15th century. Nevertheless, de' Conti does not only stick to Petrarch's style, but notable are the contributions from classic and vulgar sources, reworked within a humanist and Neo-Platonic frame. This aspect becomes evident when we try to reconstruct the features (both physical, moral and spiritual) of the female character through a careful analysis of the *topoi* that constitute the *descriptio puellae*. The Petrarchan model, indeed, is partially adapted only to offer de' Conti the linguistic and expressive tools to describe his beloved Isabetta, a character who is way more complex than Petrarca's Laura. If, on the one hand, she inherits all the main features of the *Dolce Stil Novo* woman-angel, on the other she is a dignified descendant of women such as Lesbia, Cynthia – certainly much more real and depicted with all their human contradictions- and Dante's Petra, whose cold and merciless personality represents an accredited model for Isabetta's impassiveness and indifference.

The third chapter deals with Dante's presence within de' Conti's work, examined through different kinds of writing. The first kind of poems take inspiration from the poetical correspondence that Giusto entertains with prominent authors of the contemporaneous literary panorama (such as Angelo Galli). The second type of compositions are those grouped under the topic of *navigatio*, while the third one is represented by two poems in tercets which appear at the end of the songbook, one of

pastoral topic (*La notte torna*), and one of philosophical nature (*Se con l'ale amorose del pensiero*). Unlike Bembo, who ferociously condemns the multilingualism (according to Contini's popular definition) of the *Commedia*, Giusto de' Conti draws on Dante's masterpiece to shape his word choices, syntax and stylistic features. Nevertheless, such influences suffer a "neutralization" of their original contents and conceptual intentions, as they are used in contexts in which the memory of the Florentine language remains purely phonic. However, the use of a source like *Rime* is way different, since it offers an evident contribution to the construction of the female character.

Matteo Maria Boiardo's *Amorum libri* represents the most consistent proof of the success that de' Conti's poetry enjoyed during the 15th century. In fact, the fourth chapter of this work focuses on the legacy of *Bella mano* in the major Petrarchan songbook of the time. The analysis of Boiardo's *oeuvre* highlights the importance of de' Conti's influence in the construction of the verses, especially in relation to the ambivalent representation of Antonia, the addressee of his loving rhymes.

Our journey ends with a contribution on the complex relationship between our poet with the father of the Renaissance classicism: Pietro Bembo. If, on the one hand, the literary program of the Venetian intellectual excludes *in toto* the poetico production of 15th century (too experimental and irregular) from the most prestigious lyric tradition, on the other hand, to a careful analysis his poetical work does not seem to be completely immune to the influence of the great model, both significant and uneasy, of de' Conti.

Introducción

En 1447, un funcionario pontificio, Iustus de Valmontone, según los testimonios más fiables, se estableció en la corte de Rimini, presidida entonces por el joven Señor Sigismondo Pandolfo Malatesta, el cual, justo en ese año, ordenó empezar las obras de construcción de una capilla para su familia dentro de la iglesia de San Francesco. Las obras se ampliaron poco a poco hasta que, en 1450, año que coincide con el apogeo de la fortuna económica y política de Sigismondo, él mismo decidió transformar toda la antigua iglesia gótica en formas modernas. El objetivo del noble Sigismondo era contruir, de hecho, un mausoleo para él y su amante Isotta degli Atti y asimismo un monumento símbolo de la ciudad. A tan ambiciosa finalidad tenía que corresponder un arquitecto capaz de llevarla a cabo, así que Malatesta encargó el proyecto a Leon Battista Alberti¹.

Aunque la obra, obstaculizada también por el papa Pio II Piccolomini, que veía en el proyecto de Alberti casi una herejía pagana por la mezcla de mitología y religión sobre la que se basaba, no fue finalizada, es posible apreciar que la disposición de las capillas internas sigue un recorrido influenciado por el pensamiento hermético y neoplatónico:

un percorso sulla natura e sul destino dell'anima, sull'azione degli astri e sui misteri del divino [...] elaborato dal principe stesso e dagli intellettuali a lui più vicini (in primo

¹ TURCHINI, A. *Il Tempio malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*. Cesena: Il Ponte Vecchio, 2000.

luogo Basinio da Parma e Roberto Valturio), particolarmente attenti alle soluzioni più estreme del neoplatonismo contemporaneo: quelle portate in Italia, durante il biennio conciliare (tra 1438 e '39) dal filosofo greco Gemisto Pletone².

Diez años más tarde, en 1457, por voluntad del mismo Señor Sigismondo, con la ocasión de la muerte de Basinio da Parma³, estando ya las obras del *Tempio Malatestiano* muy avanzadas, los restos de Giusto, cuya muerte databa de 1449, fueron exhumados y colocados en el segundo de los sepulcros destinados a ornamentar el lado derecho de la estructura externa del mausoleo.

El despojo de Giusto de' Conti, celebrado ya en vida por otros intelectuales y hombres notables de la corte de Rimini, se situó al lado del cuerpo del poeta, recién entrado en el círculo de los Malatesta, el cual con estos versos se había despedido de él:

Juste poeta iaces, sed non tua fama iacebit:
sis licet extinctus, nomine vivus eris.
Corpora labuntur gelido mortalia fato,
carmina per nullos sunt obitura dies.
Dum Sigismondus, dum sit Malatesta propago,
dicentur laudes legis amore tuae.⁴

² PANTANI, I. *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma: Salerno editrice, 2006.

³ Humanista, nacido en 1425 en la provincia de Parma. Estudió y formó parte del *entourage* intelectual de los Este de Ferrara primero y de los Malatesta de Rimini más tarde, donde escribió el libro al que se debe su fama como poeta: el *Liber Isottaeus*. Se trata de un poema amoroso, en tres libros, cada uno de doce elegías, que, en la forma de las epístolas de Ovidio, transfiere en clave humanística la tradición del cancionero de imitación petrarquesca, contando la historia entre real y imaginaria del amor de Sigismondo e Isotta. (Cfr. CAMPANA, A. "Basinio da Parma". En: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1965. Pp. 89-98).

⁴ El epitafio se puede leer en BASINIO DA PARMA. *Le poesie liriche di Basinio (Isottaeus, Cyris, Carmina varia)*, edición de F. Ferri. Torino: Chiantore, 1925. P. 106 («Tu giaci, poeta Giusto, ma non giacerà la tua fama: / sebbene tu sia morto, resterai vivo nel nome. / Cadono i corpi mortali per volere del gelido fato, / mai le poesie sono destinate a morire. / Finché virà Sigismondo, finché esisterà la famiglia Malatesta, / per amore della legge si diranno le tue lodi». La traducción es cogida de PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 45).

Que el Señor de Rimini decidiese sepultar a Giusto de' Conti en el *Tempio* es un gesto que manifiesta una indudable estima y gratitud por su parte y por parte de la corte entera. Estima a la que tenía que sumarse la de gran parte de los intelectuales y escritores que poblaban las restantes cortes italianas, considerando la gran difusión que su obra tuvo a lo largo del siglo XV: como se dirá con más precisión de detalles más adelante la *Bella mano* puede contar, de hecho, con veintisiete ejemplares manuscritos del cancionero entero, procedentes de varios sitios del centro y del norte de Italia.

Si, por lo tanto, estas son las premisas con las que nos acercamos a nuestro poeta, una figura de relieve que gozaba de una fama extraordinaria entre sus contemporáneos, cabe preguntarse qué es lo que determinó su escasa fortuna en los siglos posteriores. Una parábola desdichada la de Giusto de' Conti y su obra, a la que se debe también su casi total olvido por parte de la crítica literaria hoy en día.

Es esta la cuestión que anima el presente trabajo de investigación y a la que, por lo tanto, intentaremos dar una respuesta; cuestión a la que se añade el propósito de justificar la necesidad de volver a considerar el valor de un cancionero como la *Bella mano*.

Nuestro trabajo sobre la obra de Conti se configura como un importante trayecto de investigación dentro de un segmento relevante, y en ciertos aspectos vanguardista, de la lírica italiana renacentista, que espera todavía ser definido y enmarcado en sus aspectos más específicos y peculiares.

A pesar de su extraordinaria fortuna en el siglo XV, documentada, como ya hemos destacado, por un número considerable de manuscritos que la contienen y por la difusión de composiciones individuales en innumerables

antologías poéticas de ese siglo, como también por el nombre de Giusto citado y exaltado por escritores de la segunda mitad del siglo, como Boiardo y Sannazaro, al día de hoy falta una edición crítica que nos devuelva con cuidadosa fidelidad el texto que constituyó un éxito literario en su época.

Volver a leer e interpretar la *Bella mano* quiere decir inevitablemente entrar en la discusión y analizar la cuestión de la imitación literaria, y especialmente de ese fenómeno que, *mutatis mutandis*, podríamos definir con una expresión prestada de la crítica contemporánea “de masa” (y siempre y cuando por *masa* entendamos el conjunto de la producción literaria cortesana) constituido por la imitación de Petrarca.

De hecho, el redescubrimiento crítico y editorial de la *Bella mano* en época moderna tuvo lugar en el siglo XVIII, justo cuando se pone en marcha una revisión del petrarquismo. Así que hay que conectar la fortuna de Giusto con la versión más filosófica y hortodoxa de la imitación del modelo petrarquesco en ámbito arcádico, la del platonismo petrarquesco, «particolarmente funzionale al progetto di rigenerazione morale della società portato avanti dai gruppi prevalenti, inizialmente, all’interno dell’Arcadia»⁵.

El episodio más significativo de las primeras décadas del siglo XVIII, indicativo de la presencia de Giusto en la crítica de ese periodo, es la edición impresa en Florencia en 1715⁶. Esta reproduce el texto del cancionero tal y como lo presentaba la edición parisina de 1589 de Jacopo Corbinelli, edición dotada de un prólogo de Tommaso Bonaventura, secretario de la Accademia de la

⁵ TATTI, S. “La riscoperta settecentesca di Giusto de’ Conti” en: PANTANI, I. (Ed.). *Giusto de’ Conti di Valmontone, un protagonista della lirica italiana del ‘400*. Roma: Bulzoni, 2006. Pp. 333-334.

⁶ CONTI, G. DE’. *La Bella mano di Giusto de’ Conti Romano Senatore e una Raccolta di Rime antiche di diversi Toscani*. Firenze: Jacopo Guiducci e Santi Franchi, 1715.

Crusca y alumno de Antonio Maria Salvini, el cual por su parte escribió un comentario estilístico, lingüístico, exegético y moral de la obra, evidenciando ya entre otras cosas las influencias temáticas y expresivas de varios poetas latinos, entre los cuales Catulo, Virgilio, Ovio y Oracio, y también italianos como Dante y Boccaccio.

Otras ediciones del cancionero salen en este mismo siglo. La primera en Verona en 1750⁷, reeditada tres años después y enriquecida con las *Notizie intorno a Giusto de' Conti romano, poeta volgare*, escritas por el conde Giammaria Mazzuchelli, el cual recorre las etapas de la fortuna deciochesca de Giusto y traza su biografía basándose en fuentes del siglo XVI y en las composiciones mismas⁸.

Finalmente, la cuarta edición integral deciochesca de la *Bella mano* es la que encontramos en la colección del *Parnaso italiano*, editada por Andrea Rubbi⁹, con la intención de proponer unos modelos para restaurar la literatura italiana amenazada por la influencia de las literaturas extranjeras.

No obstante, este escrupoloso interés no ha representado un impulso decisivo para la fortuna de la *Bella mano* en los siglos sucesivos, al punto que el primer dato relevante que debe destacarse en este estudio es justamente la falta de una edición crítica moderna, en cuya preparación está trabajando Italo Pantani, como ha anunciado en la introducción de su libro *L'amoroso messer Giusto da Valmontone*¹⁰.

⁷ CONTI, G. DE'. *La bella mano di Giusto de' Conti romano con una raccolta di rime antiche di antichi Toscani*. Verona: Giannalberto Tumermani, 1750.

⁸ CONTI, G. DE'. *La bella mano di Giusto de' Conti romano con una raccolta di rime antiche di antichi Toscani*. Verona: Giannalberto Tumermani, 1753.

⁹ CONTI, G. DE'. "La bella mano di messer giusto de' Conti" en: RUBBI, A. (Ed.) *Parnaso italiano*, VI (*Lirici antichi serj e giocosi fino al secolo XVI*). Venezia: Antonio Zatta e figli, 1784.

¹⁰ PANTANI, I. "Premessa" en: Id. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 9.

Las razones de esta laguna hay que detectarlas en la historia de nuestra literatura, poniendo particular interés en momentos especialmente determinantes. Uno de estos, y quizás el más significativo, es representado, sin duda alguna, por la formación del canon clasicista a principio del siglo XVI, el cual marcará de forma indeleble la tradición literaria (mejor dicho, lírica) italiana. Su estricta actividad normativa - y nos referimos no sólo a la reglamentación lingüística, sino también a una codificación de tipo más puramente literario, en la que se basa el petrarquismo del siglo XVI, tal y como lo establece su fundador Pietro Bembo - contribuirá a echar sobre toda la poesía italiana del siglo XV una pesada *damnatio memoriae*, a pesar de que dicha poesía tenga o no un enfoque de ascendencia petrarquista¹¹; condena a la que no se escapa tampoco la obra de Giusto.

A lo largo de nuestra tesis tendremos, en muchos lugares, ocasión de discutir este problema, y también de demostrar como la recuperación del poeta más relevante, al menos en el ámbito lírico, de la primera mitad del siglo XV, represente una importante e innovadora aportación para la comprensión del desarrollo de la literatura italiana a partir del siglo XVI.

¹¹ Hay que destacar de inmediato que el empleo de la definición de petrarquista es, en este contexto, problemática precisamente por que, como efecto de la reglamentación del canon literario italiano, debida al influjo de la obra de Bembo, el término suele referirse a un fenómeno literario muy preciso: el de la imitación de Petrarca de la primera parte del siglo XVI (véase una obra clásica al respecto como la de BALDACCI, L. *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Padova: Liviana Editrice, 1974). Esta reutilización de Petrarca por parte de los poetas vulgares, que representó por mucho tiempo el verdadero lenguaje lírico de Europa (como nos recuerda recientemente en un excelente ensayo Nicola Gardini, nos referimos a *Le umane parole. L'imitazione della lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*. Milano: Bruno Mondadori, 1997), fue un momento decisivo para la constitución del canon literario y, por lo tanto, de selección con respecto del material antecedente. Los poetas italianos del XV, y en particular los que imitaron de forma cabal al modelo aretino, son precisamente los autores que el petrarquismo del siglo XVI borra del canon. Por eso, igual y tratándose además de un preludio, sería mejor referirse a éstos como a proto-petrarquistas en lugar del más común petrarquistas.

Sin embargo, hay que tener en cuenta, primero, como el “exilio” por parte de Giusto de la línea fuerte del canon se ha reflejado en la transmisión de su texto, así como en la evaluación crítica del mismo autor.

De hecho, no sólo la historiografía literaria no ha definido todavía un marco interpretativo común y aceptable de la poesía lírica y *curtense* de este siglo, a pesar de casi ciento veinte años de investigación, a partir por lo menos del pionero trabajo de Flamini (*La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*. Pisa: Tip. Nistri e C., 1891), hasta llegar al estudio capital de Santagata (*La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano: Franco Angeli, 1993), sino que también la práctica editorial y filológica se ha quedado muy atrás en este sector de la literatura italiana.

A partir de 1999, o sea la fecha en la que se publicó la magistral edición de Antonia Tissoni Benvenuti y Cristina Montagnani del *Orlando innamorato*, al que en esta nueva edición se le restituye su título original: *L'inamoramento de Orlando*, el marco de interpretación de la poesía del siglo XV ha cambiado, por que, gracias a las dos editoras, podemos volver a tener una idea clara tanto de la lengua poética del poema de caballerías, como de la manera de escribir de un poeta de esta época¹².

No obstante, frente a esta obra editorial esencial para el poema de caballerías, falta todavía alguno igual para muchos de los textos de poesía lírica¹³, sobre todo para aquellos autores que operaron a lo largo del siglo XV e o a principio del XVI. Así que cabe lamentar también, desafortunadamente, la

¹² Muy importantes en este sentido los precedentes trabajos de MENGALDO, P. V. *La lingua del Boiardo lirico*. Firenze: Olschki, 1963; y su edición de 1962 de las *Opere volgari* de Matteo Maria Boiardo para la editorial Laterza.

¹³ Cabe destacar, en este ámbito, la edición de los *Strambotti* de Serafino Aquilano, preparada por Antonio Rossi (Guanda, Fondazione Pietro Bembo, 2002), que nos ofrece un importante texto de uno de los poetas de referencia de la segunda mitad del XV.

ausencia hoy en día de una edición crítica que nos restituya de forma fidedigna el texto de la obra de Giusto de' Conti.

Por lo tanto, todos los estudiosos que se acerquen a la producción de nuestro autor tienen, como ha sido nuestro caso también, que enfrentarse a la dificultad representada por la imposibilidad de trabajar sobre un texto fiable y la escasez de estudios críticos (aunque el trabajo de Italo Pantani haya rellenado parcialmente este vacío).

En esta peculiar situación hemos tenido que fijarnos por un lado en los problemas textuales, que nos han llevado a tratar muy de cerca la tradición del texto y las cuestiones macrotextuales que esta conlleva, y por el otro, nuestro intento ha sido principalmente el de ofrecer un enfoque del autor considerando su posición en el desarrollo del sistema literario italiano.

En relación con las razones que han inspirado nuestra investigación, hemos encontrado, así pues, en el estudio del *topos* literario y en su definición dentro de la obra de Giusto el medio necesario para abarcar su cancionero.

De esa forma, el presente trabajo se propone como un análisis del uso y de la formación de imágenes tópicas en los versos de Giusto de' Conti, de la relación que estas imágenes tienen con fuentes vulgares y clásicas y, por último, del reflejo que la tónica lírico-poética del poeta de Valmontone tuvo en sus epígonos.

Un trabajo de investigación sobre la obra de Giusto de' Conti cobra sentido, además, si consideramos también la escasez de las noticias biográficas, que resultan pocas y confusas. Incluso la aguerrida erudición deciochesca, de hecho, tuvo que declararse derrotada en el desafío representado por la

reconstrucción de la vida del poeta de Valmontone¹⁴. «Di questo lodatissimo scrittore poche notizie abbiám noi potute invenire; appresso gli autori o contemporanei o de' tempi a lui vicini, trovando noi pressoché altissimo silenzio», lamentaba un docto reseñador en el *Giornale de' letterati d'Italia* de 1723, discutiendo la edición de la *Bella mano* preparada en Florencia en 1715¹⁵. Las primeras informaciones disponibles remontan, de hecho, al verano de 1433 y conciernen a su experiencia como estudiante en la Universidad de Padova. Allí Conti consiguió, el 12 de diciembre de 1438, la «licentia privati esami in iure civili»¹⁶. Basándonos en los elementos disponibles, es posible afirmar que él fue probablemente romano por ciudadanía, pero no por origen y que su nombre no puede estar conectado con otra patria que no sea Valmontone¹⁷. Tampoco hay nada seguro por lo que se refiere a su puesto exacto dentro de las ramas de la familia Conti y asimismo sobre su fecha de nacimiento (que difícilmente ha de considerarse anterior a la primera década del siglo XV), mientras que los únicos datos ciertos resultan ser los siguientes: 1433 es el año de las primeras apariciones documentales y de su enamoramiento por la boloñesa Isabetta; en ese mismo periodo él entabló una amistad con Rosello Roselli (poeta aretino contemporáneo de Giusto) y probablemente con Leon Battista Alberti; en 1438 consiguió la licenciatura en derecho civil, y está atestiguada por primer vez su

¹⁴ Entre los perfiles biográficos recordamos: MAZZUCHELLI, G. "Notizie intorno a Giusto de' Conti romano, poeta volgare" en: CONTI, G. DE'. *La Bella mano*. Verona: Tumermani, 1753. Pp. I-XXIII; RATTI, N. *Su la vita di Giusto de' Conti romano, poeta volgare del secolo XV*. Roma: De Romanis, 1824; VENDITTI, L. *Giusto de' Conti e il suo canzoniere 'La bella mano'*. *Studio storico-critico*. Rocca San Casciano: Cappelli, 1903; PROCACCIOLI, P. "Conti, Giusto de'". En: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 28 (1983). Pp. 435-38.

¹⁵ Cfr. VELLI, G. "A proposito di Giusto de' Conti". En: *Belfagor*, número 23 (1968). Pp. 348-355, a las pp. 348-49.

¹⁶ Cfr. ZONTA, G.; BROTTTO, G. (Ed.). *Acta graduum Academicorum Gymnasii Patavini [1406-1450]*. Padova: Padova: Antenore, 1970, vol. II. (Segunda reimpresión). Pp. 72-73.

¹⁷ Cfr. PANTANI, I. "Vita di Giusto de' Conti di Valmontone" en Id. *L'amoroso messer*, op. cit. Pp. 15-46.

condición de cubiculario del pontífice Eugenio IV, como también su nueva amistad con Angelo Galli¹⁸; en 1440, concluida su historia amorosa a causa de la boda de Isabetta con un rival, Giusto publicó su cancionero, recogiendo y ordenando las rimas nacidas de esa experiencia; nueve años más tarde morirá en la corte de Sigismondo Pandolfo Malatesta, el cual, como dijimos, en 1457 ordenó colocar su despojo en el Tempio¹⁹.

Sólo recientemente el interés para el cancionero de Conti parece haberse despertado de nuevo gracias especialmente a Italo Pantani, el cual ha dedicado al poeta de Valmontone un volum entero publicado en 2006, año en el que organizó, además, un congreso sobre el mismo²⁰.

Nuestra investigación, que tiene como objeto las rimas que Conti recogió en el cancionero al que se le dará sucesivamente el título de *Bella mano*²¹, se desarrolla a través de cinco capítulos, que tienen el objetivo de delinaer cuidadosamente, a través de continuas comparaciones y análisis textuales, la construcción del nuevo universo poético, representado por la obra de Giuso de' Conti. A tal fin hemos creado un fascinante recorrido que de las fuentes latinas llega a evidenciar el fundantal legado de la *Bella mano* en la producción poética del siglo XV, como demuestra la influencia en los versos del poeta que, junto con

¹⁸ Poeta nacido y crecido en Urbino, en la corte de los Montefeltro, en la última decada del siglo XIV.

¹⁹ En el sarcófago a él destinado, su nombre es recordado con estas palabras, grabadas en letras mayúsculas: capitali: «JUSTUS ORATOR ROMANUS IURISQUE CONSULTUS *Domino* SIGISMUNDO PANDOLPHO MALATESTA PADULPHI *Filio* REGE HOC SAXO SITUS EST». (Crf. RICCI C. *Il tempio malatestiano*. Milano-Roma: Sestetti e Luminelli, 1925. P. 209).

²⁰ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. Id, *Giusto de' Conti da Valmontone*, op. cit.

²¹ La *editio princeps* boloñesa de 1472 fijó el título en «libellus foeliciter incipit intitulus La bella mano». (Véase también el cap. I, especialmente el apartado IV).

Sannazaro y Poliziano, es sin duda el más representativo de la época: Matteo Maria Boiardo²².

Más en detalle, en el primer capítulo se delinean las cuestiones relativas a la lírica del siglo XV, en cuyo ámbito se inscribe la actividad poética de Giusto de' Conti, enfocando nuestra atención sobre la pionera experiencia de petrarquismo representada por la *Bella mano*. Los últimos dos apartados del primer capítulo, en cambio, ofrecen una relación sobre el destino del cancionero, mostrado a través del análisis de la difusión geográfica de los manuscritos cuatrocentistas de la *Bella mano*; un análisis que hace de preludio a la sucesiva ilustración de la situación textual. Empieza así un *iter* que sigue, como decíamos, el cancionero desde la investigación sobre sus fuentes clásicas hasta la formación de un canon “contiano”, reutilizado e imitado a lo largo de todo el siglo XV.

El segundo capítulo, de hecho, es dedicado a las fuentes clásicas, sobre todo elegíacas, que han contribuido a la inspiración poética de Conti. Se examinarán algunos *topoi* (de la *descriptio personae* de la mujer amada hasta el Amor, con sus atributos y sus efectos), que están en la base tanto de la práctica poética clásica como de la vulgar de Giusto. Estos *topoi* tienen la función de representar los términos de comparación, sobre los que se construyen las observaciones contenidas en esta tesis, y asimismo el *fil rouge* de nuestra investigación. En este estudio de las fuentes latinas resultarán especialmente provechosas las confrontaciones con la obra de Ovidio (en particular los *Amores* y las cartas de las *Heroidas*), Propercio y Tibulo, entre cuyos versos se introducen también, y no podía ser de otra forma, los de Virgilio y Catulo.

²² La elección de Boiardo se debe, además de a su relevante papel desempeñado en el panorama lírico renacentista italiano, a la cercanía geográfica con nuestro autor, considerados sobre todo los territorios en los que se difunde su obra.

De las *auctoritates* latinas se pasa, con el tercer capítulo, al análisis de algunos aspectos de la aportación dantesca, como demostración de un petrarquismo primitivo y *sui generis*, bastante libre y variado, no todavía absoluto y monocorde, como el que se impondrá en el siglo sucesivo. Como veremos, los versos dantescos desempeñan un papel fundamental en la construcción del universo poético de Conti, sobre todo en relación con la nueva inspiración platónica que caracteriza su obra.

Finalmente, en los últimos dos capítulos trazamos dos momentos fundamentales del destino de la *Bella mano*. El primero se corresponde con su apogeo, representado por el magisterio ejercido por Conti sobre los *Amorum libri tres* de Boiardo (máximo representante de la importantísima encrucijada cultural que es la Ferrara de los Este). El segundo, en cambio, coincide con el fin de su fortuna, decretada por el imponente trabajo de normalización de la lengua y de la práctica poética, llevada a cabo por Pietro Bembo en sus *Prose della volgar lingua*; obra que anulará por completo la experiencia poética quattrocentista.



(Imagen nº 1)

CAPÍTULO I

LA POSICIÓN DE GIUSTO DE' CONTI EN EL PANORAMA LÍRICO DEL SIGLO XV

1.1 «Secolo senza poesia» o «intermezzo artigianale»?

La reflexión crítica sobre la literatura italiana del siglo XV, a pesar de los encomiables esfuerzos realizados hasta la fecha, tiene todavía muchos aspectos contradictorios que resolver. La misma definición de Renacimiento resulta bastante problemática, sobre todo si extendemos sus límites cronológicos desde la segunda mitad del siglo XIV, cuando florece el espíritu humanista gracias a la labor y a la pasión filológicas de intelectuales como Petrarca y Boccaccio²³. Si consideramos, pues, el Renacimiento como un fenómeno cultural que abarca casi doscientos años, hasta la primera mitad del siglo XVI, es evidente que tenemos que abandonar la imagen unitaria que los manuales suelen representar, caracterizada por la armonía y el equilibrio formal, y debemos abrirnos a una variedad de expresiones artísticas, que se manifiestan en contextos políticos

²³ Intelectuales pre-humanistas encontramos ya entre los contemporáneos de Dante, sobre todo en el contexto veneto-paduan, influenciado por la cultura de los centros universitarios como en Padua y Bolonia. En personalidades como Lovato de' Lovati, Albertino Mussato, Ferreto dei Ferreti (todos juristas como nuestro Gusto de' Conti) empieza a manifestarse la conciencia de la autonomía cultural de la antigüedad respecto a los sucesivos desarrollos de la época cristiana; pero esa conciencia es todavía patrimonio de un grupo muy reducido. Sólo Petrarca conseguirá ser mediador entre esta cultura jurídica de los centros septentrionales y la cultura humanístico-municipal de los centros tocanos. «Libero, come sappiamo, da troppo costrittive qualificazioni di gruppo e regionali, poteva assidersi come arbitro tra le varie tendenze culturali dell'epoca ed utilizzare il suo prestigio di scrittore e di poeta laureato per sovrintendere ad una sapiente opera d'indirizzo e di omogeneizzazione fra regione e regione e fra gruppo e gruppo; grande poeta volgare, ed erede di tutta la tradizione precedente, dai siciliani agli stilnovisti a Dante, oltre che grande scrittore in lingua latina e filologo, raccoglitore ed emendatore di testi, egli era fatto al tempo stesso per conciliarsi gli intellettuali toscani, cui mostrava col proprio esempio che la riscoperta dell'antichità poteva non essere per niente lesiva di quel patrimonio spirituale e letterario, che le generazioni precedenti avevano creato e che faceva parte così intimamente del loro modo di vita, delle loro abitudini e forme di civiltà [...]. Partendo da queste premesse non stupisce che intorno a Petrarca si formi una vera e propria costellazione di devoti, di ammiratori e di discepoli. [...] Di questo processo Boccaccio, a differenza di Petrarca, è più una manifestazione che un protagonista». (ASOR ROSA, A. *Sintesi di storia della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1983. Pp. 67-68).

mutantes e inestables²⁴, que deben su origen a razones culturales y filosóficas diversas²⁵ y que siguen caminos y objetivos diferentes²⁶.

Está claro entonces que la cultura del Renacimiento no se puede reconducir a una única orientación ni a un único movimiento cultural y literario. Destaca, de hecho, el número de géneros literarios con los que se enfrentan los escritores, muchos de los cuales, por supuesto ahondan sus raíces en la época clásica, debido al impulso entusiástico de la recién nacida filología humanista, y también a la ausencia de un centro único de irradiación cultural.

El siglo XV, que aquí nos interesa especialmente, representa sin duda el momento más crítico de este complejo proceso de reflorecimiento de las letras. Por un lado, porque los literatos tienen la ingrata tarea de seguir escribiendo cuando ya todo parecía escrito y de forma magistral por las *Tre Corone*, y, por

²⁴ El año 1380 representa el ápice de un proceso de disgregación social y económica. A éste sigue un intenso período de reconstrucción y reorganización de la península, que ve su destino todavía en manos de coronas extranjeras. La sociedad también cambia rápidamente, no sólo debido a la emergente figura del mercader, que rompe los equilibrios estáticos de la sociedad alto medieval, sino también por la expansión de las *Signorie*, que aparecen ya en el siglo XIII y que garantizan una relativa paz interna.

²⁵ Cambia radicalmente la relación entre hombre y naturaleza. Si Aristóteles, *auctoritas* indiscutida de la Edad Media, era un decidido adversario del infinito real, siendo para él el infinito signo de lo incompleto y de la ausencia de orden, durante el Renacimiento se afianza la concepción de Dios como intelecto del mundo, infinito en él porque coincide con cada parte de él; pero infinito es también el universo sin centro y confines, en el que se integra el ser humano al final de su proceso intelectual. Esto no se traduce, sin embargo, en un rechazo de la filosofía del estagirita en nombre de una tendencia hermético-platónica, ya que el aristotelismo permanece en cambio vivo y pujante.

²⁶ Será suficiente hacer referencia a las producciones poéticas anticlasicistas, numerosas en la primera mitad del siglo XVI. Éstas se alimentan del mismo terreno fértil, pero a través de un registro estilístico diferente polemizan y hasta ponen en ridículo el gusto, la estética y los valores dominantes. Un «tentativo di liberazione dalla cappa della cultura dell'accademia, che comportava la subordinazione del presente al passato, della realtà alla sua rappresentazione ideale, dell'uso alla norma, del corpo alla mente, del difforme all'ordine». (PROCACCIOLI, P. "Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni" en: PROCACCIOLI, P.; ROMANO, A. *Cinquecento capriccioso e irregolare: eresie letterarie nell'Italia del classicismo*. Manziana: Vecchiarelli, 1999. Pp. 6-7). Sería, sin embargo, un error pensar que la extravagancia y la irreverencia de Aretino, Folengo, Ruzzante se quede fuera del sistema Renacimiento como la etiqueta de antirenacimiento quería señalar. Al contrario, todos ellos son orgánicos a la cultura clasicista y renacentista; de hecho, alimentan un coloquio ininterrumpido con el clasicismo, aunque lo miran como un repertorio más que como un modelo absoluto, y sus recuperaciones se caracterizan por razones polémicas muy fuertes.

otro por la intrincada cuestión lingüística que refleja la fragmentaria situación política de la península, en la que todavía no existe una lengua unitaria, salvo la que hasta este momento había sido la lengua de la cultura y que recibe justo en el Humanismo un renovado impulso: el latín.

A pesar de todo esto, parece evidente también la existencia de un impulso entrañable que alimenta la producción literaria de esta fase hacia la unidad. Un impulso que pasa justamente a través de esta misma pluralidad de orientación y resultados.

Questa pluralità ha preso le vesti di un insime d'inconfondibili e ben caratterizzate identità, ben coscienti della loro individualità e particolarità. Queste identità, però, vanno assumendo ormai, nel corso di questa fase, una consapevolezza assai elevata, e anzi quasi universale, del loro modo d'essere rispetto al resto del sistema: in nessun modo si potrebbe parlare di municipalismo o localismo a proposito di letterature come quelle che fioriscono a Roma, a Firenze, a Venezia, a Napoli, tra Quattro e Cinquecento. Più corretto sembrerebbe parlare d'un certo numero di letterature italiane diverse, che si fronteggiano in condizioni permanenti di rivalità ma anche di scambio. Solo dopo 1530, e soprattutto dopo il 1540-60, si potrà parlare dell'affermazione di un modello unitario, ma pur sempre soltanto a livello teorico e culturale²⁷.

Como intentaremos demostrar con este trabajo de investigación dedicado a un producto extremadamente ejemplar y vanguardista de la época, todas estas fuerzas centrifugas hacen del siglo XV un terreno complejo pero muy interesante, sin cuyo experimentalismo sería inconcebible la experiencia artística del Renacimiento maduro del siglo sucesivo. Y, fundamentales en el camino

²⁷ ASOR ROSA, A. "Apogeo e crisi della civiltà letteraria italiana" en: Id. *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età moderna*. Torino: Einaudi, 1988. Pp. 7-8.

hacia esa unidad de la que se ha hablado antes y para la formación del canon lírico, resultarán los versos y la actividad poética de Giusto de' Conti.

Por lo tanto, enfocando un poco más nuestra mirada en la producción literaria y especialmente en el género lírico, lo que podemos afirmar sin duda alguna es que la representación de amor es la protagonista de la producción lírica del siglo XV. A pesar del particularismo que caracteriza la península italiana, el arte que se compone de los versos dedicados a Amor es desde el principio un arte maduro, gracias a la extraordinaria experiencia literaria del siglo XIV, que ve el magisterio de las *Tre Corone* y, sobre todo, en lo que respecta a la poesía, de Dante y Petrarca. Especialmente este último había ya retratado, a través de una meticulosa, infatigable y personal relectura y reelaboración de la tradición clásica y medieval, todos los matices, las posturas y los efectos de amor, encontrando a la vez las formas más adecuadas para expresarlos. El amor, así, deviene ahora espiritualidad y esencia compleja, quedándose muy lejos de ser delineado como ruda aspiración a un placer puramente sensual. A pesar de que a primera vista los temas tratados parecen los mismos que habían inspirado a los poetas de la corte siciliana o de la elite *stilnovista*, el horizonte intelectual es ahora totalmente distinto de los rasgos típicamente cortesés de los unos como del misticismo filosófico y averroísta de los otros, que volverá a estar en auge con Lorenzo el Magnífico, atraído en su caso por las renovadas teorías platónicas.

En este horizonte multiforme la lírica renacentista se convierte así rápidamente en lírica petrarquista, una definición que por mucho tiempo sacia la ansiedad reguladora de la crítica, pero que ya no parece ser del todo satisfactoria. «La tradizione petrarchesca operò [...] costantemente nella litica del

Quattrocento, riducendo il rimar d'amore ad una faccenda puramente retorica, del tutto estranea alle possibilità fantastiche dei rimatori»²⁸, así escribía Vittorio Rossi en 1973, siguiendo la misma línea crítica de Flamini²⁹ que, casi un siglo antes, había denunciado ya la falta de alma y de argumentos que caracterizaba esa misma producción poética. Según él, de hecho, las imágenes, las palabras, las construcciones petrarquescas vuelven a aparecer como gracias inertes y casuales, escamas desarraigadas del cuerpo en el que habían sido creadas y dejadas relucir vanamente.

Una crisis de inspiración advertida por los mismos escritores, como podemos ver de estos versos de Sacchetti de 1375, dedicados a la muerte de Giovanni Boccaccio:

Or è mancata ogni poesia
e vòte son le case di Parnaso,
po' che morte n'ha tolto ogni valore.

Son versos que cobran mayor significado, sin embargo, por la muerte de Francesco Petrarca acontecida un año antes.

A partir de estos versos comienza también su análisis Benedetto Croce, quien en 1932 acuñó la célebre definición de «secolo senza poesia»³⁰ que se extiende aproximadamente desde 1375 hasta 1475, fecha en la que se afirmaba el arte de Poliziano, de Pulci y de Boiardo. De hecho, según Croce, después de la muerte de Petrarca y Boccaccio, no había nacido ninguna otra gran

²⁸ ROSSI, V. *Il Quattrocento*. Milano: Vallardi, 1973. P. 367.

²⁹ FLAMINI, F. *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*. Pisa: Tip. Nistri e C., 1891.

³⁰ CROCE, B. *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*. Bari: Laterza, 1957. Pp. 234-235.

personalidad poética, lo cual «basta per formare un'età poetica e dare l'impressione del suo splendido fiorire. Per cui, in definitiva, il Quattrocento non ebbe personalità poetiche, e non produsse se non scarsa poesia, letteraria, burlesca, occasionale»³¹.

Emilio Pasquini, a tal propósito, ha puesto, en cambio, el acento en la «elaborazione sperimentale»³² como tendencia constante de la primera mitad del siglo XV. Y lo que se realiza en literatura, a su parecer, corresponde al concepto de imitación para los humanistas, donde se va de la recuperación consciente hasta la asimilación interna, concebida como eterna creación o comparación; por lo que la herencia del siglo pasado o del mundo clásico no se debe adorar o reproducir de forma inmóvil, sino que hay que reorganizarla y reproducirla en una nueva unidad combinatoria. De aquí deriva la definición de siglo como «intermezzo artigianale»³³, por medio del cual las nuevas generaciones podían reunirse integralmente con la lección del gran siglo XIV. Esta época de relativa decadencia artística en el campo de la literatura, concluye Pasquini, se refleja a sí misma justamente en su experimentalismo cotidiano.

El «secolo senza poesia» se convierte, por lo tanto, en el siglo de una poesía concebida como variación sobre temas del siglo XIV, premisa necesaria, aunque no consciente, de la libre primavera de las artes en pleno Renacimiento.

1.2 La lírica del siglo XV, el petrarquismo y la institución cortesana

Refiriéndose de manera específica al género lírico, De Robertis explica que su difusión en el siglo XV es vinculada a la existencia de círculos literarios

³¹ Ibidem.

³² PASQUINI, E. *Le botteghe della poesia*. Bologna: Il Mulino, 1991. P. 71.

³³ Ivi, p. 72.

y de las cortes, y que

la realtà che esprimeva era una realtà, una situazione letteraria cristallizzata, che aveva così poco a che fare con la situazione attuale degli studi e della cultura. Quelle forme erano l'immagine di un modello glorioso, ma perfettamente concluso, e la cui vera eredità era stata raccolta da altre mani. La stessa soluzione poetica petrarchesca rappresentava una chiusura anziché un'apertura, una volta separata da quella prospettiva di cultura e di pensiero, da quel totale ripensamiento, da quel moto della memoria di cui costituisce l'accento estremo³⁴.

Así pues, desde aquel momento la poesía parece separarse del pensamiento y de la cultura, para quedarse atada a un tiempo y a una realidad pasados e inexistentes; así como a ciertas soluciones formales y a determinadas actitudes.

El sentimiento encontraba ya fijadas anteriormente todas sus formas, organizado su lenguaje, y era ya literatura, y de esa literatura intentaba servirse lo más posible.

No obstante, la literatura en vulgar del siglo XV parece, sobre todo en la primera mitad, extraordinariamente variada, a menudo refractaria a la forma del cancionero, experimental, tanto por lo que se refiere a la lengua como al metro, e indiscutiblemente lejana del achatamiento de Bembo en el único modelo petrarquesco.

Con esto no se quiere interpretar la experiencia lírica del *Quattrocento* como anticipación del petrarquismo maduro del siglo siguiente, ni mucho menos como un intento incapaz de conseguir, técnica y culturalmente, el nivel de Bembo y de

³⁴ DE ROBERTIS, D. "L'esperienza poetica del Quattrocento" en: E. Cecchi; N. Sapegno. *Storia della Letteratura Italiana*, III. Milano: Garzanti, 1966. P. 314.

sus seguidores.

Estos, de hecho, condenaron con un silencio desdeñoso a sus inmediatos predecesores, marcando así una ruptura «fra i due modi di scrivere alla Petrarca»³⁵. Sin embargo, si los poetas del siglo XV no hubiesen impuesto el connubio poesía lírica-Petrarca, la práctica y las teorías del *Cinquecento* resultarían incomprensibles. Conectando de esa forma los dos distintos fenómenos, Santagata llega a afirmar que «il petrarchismo lirico, nella sua intera parabola, rappresenta il primo episodio di letteratura di massa della storia letteraria italiana»³⁶; y si en el siglo XVI nos encontramos frente a un código estable y regulado por el denominador común del petrarquismo, en el siglo anterior hallamos, en cambio, una situación más fluida, determinada por las elecciones de cada una de las personalidades poéticas.

La lingua dei testi lirici, più che dal desiderio di adeguarsi a quella di Petrarca, è dominata dall'ossessione di differenziarsi dagli usi locali e da quelli compromessi con esperienze letterarie sentite come di grado inferiore; la metrica è in minima parte petrarchesca; gli influssi letterari sono numerosi e disparati (partiamo dai classici latini fino ad arrivare a Dante, senza tralasciare neppure i contemporanei); il ventaglio tematico, infine, e quello delle occasioni e dei motivi poetabili sono incomparabilmente più ampi di quanto Petrarca non autorizzi³⁷.

Efectivamente, en el panorama de la lírica de corte del siglo XV, el Petrarca de los *Rerum vulgarium fragmenta* no constituye sino una pieza del taraceado mosaico de aquel fenómeno literario que la crítica literaria define

³⁵ SANTAGATA, M.; CARRAI, S. *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*. Milano: Franco Angeli, 1993. P. 13.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 14.

petrarchismo quattrocentesco.

Es innegable, por otro lado, que entre los diversos ingredientes que componen esta poesía él que remite a Petrarca es el más reconocible, y que los *Rerum vulgarium fragmenta* constituyen el tanque de donde extraer el vocabulario, las imágenes, las entonaciones rítmicas y los contenidos psicológicos-sentimentales. Pero esto no es suficiente para apretar el nudo real que ata la lírica del siglo XV a la de Petrarca. El vínculo reside, de hecho, en un nivel más profundo: en la elección de los rimadores cuatrocentistas de poner como centro del discurso la relación amorosa y, sobre todo, de hablar de ello a través de las categorías y según las modalidades establecidas por Petrarca. Esto induce a considerar a tales poetas, necesariamente y casi de forma involuntaria, petrarquistas.

También en relación al mensaje petrarquesco parecen poco ortodoxos y, de hecho, «non li attirano né l'agostinismo, né le riflessioni etiche, né i dubbi di coscienza, ma quell'insieme di valori e di comportamenti 'cortesi' a cui il testo di Petrarca allude, incorporandoli come residuo di una lontana e ben poco petrarchesca stagione poetica»³⁸.

Es necesario, sin embargo, hacer una distinción intrínseca en un siglo en el que el elemento discriminante parece ser la institución cortesana. En la primera mitad del siglo XV, de hecho, el cuadro calca todavía, en sus líneas generales, la situación del *Trecento*. A excepción de las señorías de la Romagna y de las Marcas (zonas con las que entrará en estrecho contacto Giusto de' Conti a lo largo de toda su vida), en las que se cultiva una producción lírica en vilo entre persistencias del pasado y anticipaciones de un futuro próximo, la

³⁸ Ivi, p. 15.

producción literaria se alimenta de un numeroso grupo de poetas toscanos, así como considerable es la cantidad de rimadores vénetos³⁹.

En la segunda mitad del siglo, en cambio, el panorama cambia profundamente, y tanto la Toscana como el Véneto retroceden a un segundo plano con respecto de las regiones hasta entonces más apartadas. Corte y poesía lírica empiezan a formar, pues, un binomio indisoluble.

Además, si para todo el siglo XIV y aun para los primeros decenios del XV deberíamos limitarnos a hablar genéricamente de lírica, para la poesía lírica de las cortes del *Secondo Quattrocento* podemos tranquilamente hablar de petrarquismo. De hecho, en la primera mitad coexisten distintos tipos de producción lírica, mientras que en los ambientes de corte de la segunda mitad la poesía petrarquista es predominante.

Aun así, el petrarquismo lírico de las cortes tiene que considerarse como recuperación o prosecución de una experiencia poética preexistente, de la que Giusto de' Conti es sin duda alguna el fundador.

La reforma petrarquesca - caracterizada por el enfoque del discurso en la propia experiencia amorosa y la consiguiente supresión de todos los aspectos contingentes y aquellos motivos ocasionales que eran, en cambio, sustancia de la poesía coeva - no consigue influenciar inmediata y profundamente la lírica italiana. Habrá que esperar que en la sociedad se creen las premisas apropiadas para que aquella reencuentre un papel de protagonista. Y, según Santagata, dichas premisas se realizan justamente en la segunda mitad del siglo XV, en la que el año 1457, año de la paz de Lodi, puede tomarse como fecha de referencia.

³⁹ Véase a este propósito FLAMINI, F. *La lirica toscana*, op. cit., y BRUGNOLO, F. "I toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti" en: AA. VV. *Storia della cultura veneta*. Vicenza: Neri Pozza, 1976. Pp. 369-439

La corte empieza a producir su propia cultura, que es también una forma de conciencia para los que son a la vez sujetos y destinatarios de esa cultura. Es en este ámbito que se crean las premisas para el relanzamiento del género lírico.

La poesía lírica conoce ahora una expansión sin precedentes, y a través del pretexto del discurso amoroso, los cortesanos se celebran a sí mismos: sus rituales mundanos, su tipo de vida. Se fundaba de esa forma

un galateo valido per tutte le corti d'Italia. Anche i nuovi ceti trovavano legittimazione all'interno di un universo discorsivo che li omologava agli antichi feudatari. E così l'Italia, che a differenza del resto d'Europa non aveva conosciuto una solida tradizione 'cortese', sui modelli edulcorati ed epigonici di quella tradizione crea la poesia 'cortigiana', divenendo esportatrice di questo prodotto letterario in tutta Europa. Il petrarchismo lirico, che è la forma assunta dalla poesia cortigiana, si diffonde in tutte le corti italiane e, per imitazione, anche là dove non ci sono corti. Ogni centro regionale sviluppa una sua linea riconoscibile per certe peculiarità letterarie e linguistiche; ma le divergenze intervengono su un tessuto sostanzialmente omogeneo⁴⁰.

Las razones del éxito de los versos de Petrarca hay que buscarlas tanto dentro de la misma poesía del poeta aretino, es decir, en el tipo de selección que ésta lleva a cabo de los contenidos y de las situaciones tradicionales, en su manera de enfrentarse al discurso amoroso, en las soluciones formales experimentadas, cuanto en las peticiones del público de corte. Nos encontramos así frente a un redescubrimiento cortesano de un poeta que por su naturaleza es anticortesano, algo que necesariamente supone una traición al verdadero Petrarca.

Para la lírica cuatrocentista, o mejor, para su relación con su modelo,

⁴⁰ SANTAGATA, M.; CARRAI, S. *La lirica di corte*, op. cit. P. 26.

Santagata habla pues de una «lessicalizzazione». Con esto se entiende «la riduzione della complessa esperienza petrarchesca a tasselli linguistici, a lacerti di immagini, a spunti situazionali variamente combinabili» y «Petrarca può essere ridotto a ‘vocabolario’ perché l’interesse è per i lemmi della sua poesia, per il suo universo linguistico e concettuale inteso astrattamente, non per le forme concrete che esso ha assunto nel dettato dei singoli componimenti e, tanto meno, nel Canzoniere»⁴¹. Su poesía es, por tanto, utilizada como una clase de enciclopedia en la que las palabras carecen de definición. Y, entonces, los que pertenecen a la cortesía o al *stilnovo* son revividos y reinterpretados en sentido cortesano y la lengua y la retórica de Petrarca se transforman casi en un ceremonial.

Efectivamente, Petrarca había acogido en sus composiciones la tradición lírica en su totalidad; y cuando en la segunda mitad del siglo XV la producción cortesana en lengua *d’oc* es remota e inalcanzable en Italia y tampoco los poetas del Duecento están ya al alcance de literatos diletantes de las cortes, los textos de Petrarca constituyen la más amplia enciclopedia de formas y conceptos. En realidad, ni Dante ni los otros poetas del *stilnovo* habían desaparecido del horizonte cultural, pero la estructura especulativa, la fuerte tensión indagatoria y el lenguaje rígidamente técnico de aquellos textos eran refractarios al uso desenvuelto que el poeta cortesano hacía del instrumento lírico.

Un ejemplo concreto de este proceso es la laicización que sufre el amor ya en Petrarca, quien de hecho había analizado los efectos morales, psicológicos y existenciales, sin remitir nunca a otras dimensiones, ni filosóficas ni ideológicas.

⁴¹ Ivi, p. 28.

Así como a la tensión indagatoria y al empeño didáctico de los líricos cortesanos se había interpuesto una tensión interior de la conciencia, ahora las situaciones petrarquescas se prestan a ser adaptadas a otros contextos diferentes, convirtiéndose en piezas con las que componer una historia de amor. Y es justamente ésta la paradoja más grande del petrarquismo cortesano, o sea «essere riuscito a fare di una esperienza lirica che apertamente si opponeva all'uso sociale della poesia lo strumento più duttile per rappresentare gli amori e le avventure galanti di un'intera società»⁴².

Aunque el concepto de clasicismo, como mecanismo de repetición y réplica, es ajeno a los líricos del siglo XV, estos son clasicistas en los hechos. Petrarca, en efecto, en cuanto filtro de una completa tradición, provee ya de por sí un material idóneo a la réplica. Y en un ambiente cerrado y homologado como el de la corte, el principio de repetición y orden que procede de ese ambiente podía transformarse en una instancia ideológica, sugiriendo y modificando las formas del pensar y del hablar “noblemente“.

Por tanto, cuando se habla de petrarquismo se hace referencia sobre todo a la imitación de las rimas de los *Rvf* y de los *Trionfi*, en lo que se refiere al conceptismo verbal, al módulo lingüístico, a la sintaxis de las imágenes y a características de la modulación rítmica. Sin embargo, sería un error reducir el petrarquismo a una fascinación de imitación formal. Es necesario distinguir una interioridad lírica - que Petrarca ha enseñado a descubrir y expresar con palabra original - del convencionalismo de los imitadores.

Petrarca es el primer gran poeta moderno en que el amor, como cualquier

⁴² Ivi, p. 30. Además, el *Voi* que abre el *Canzoniere* no se refiere a un público amplio de las cortes, sino a los infelices que sufren o han sufrido por amor, los mismos a los que pide compasión y perdón.

otro sentimiento humano, se revela como continuo conflicto, y Carlo Calcaterra ve justo en «questo nuovo e acuto senso lirico l'anima vera e propria del petrarchismo»⁴³. Y añade que

inteso così dall'interno, il petrarchismo di Bonaccorso da Montemagno, di Giusto de' Conti [...] sebbene non sempre nei singoli rimatori giunga a poesia, è come il diapason di una musica interiore, che conosce le modulazioni avvincenti del più grande maestro di rime e cerca di volte in volta in se stessa variazioni e affinamenti, cioè nuovo contrappunto stilistico.

Permanece, sin embargo, el hecho de que, sobre todo en la primera parte del siglo, como ya hemos notado, en una producción literaria todavía vinculada a la contingencia biográfica, amorosa, histórico-social y lingüística, anterior a la escisión entre vida y literatura que caracterizará de forma especial el siglo sucesivo, Petrarca es inicialmente una necesidad y no una norma. El poeta artino es a menudo, más que un espejo en que reflejar la propia vicisitud amorosa, un modelo ya listo para preparar poesías encargadas por otros o celebraciones epigramáticas y virtuosismos para cualquier tipo de ocasión.

1.3 Giusto de' Conti: «il Pietro Bembo del Quattrocento»

En este escenario, en el que asistimos al triunfo de la lírica de matriz petrarquista en la institución social y cultural de la corte, merece una atención especial Giusto de' Conti, un rimador excepcional cuya obra se sitúa por entero en la primera mitad del siglo y cuya línea biográfica cruza Roma, Florencia,

⁴³ CALCATERRA, C. "Il Petrarca e il petrarchismo" en: AA. VV. *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano: Marzorati, 1949. P. 200.

Bolonia, Padua, Ferrara y Rímíni, centros todos ellos extremadamente importantes y significativos para su actividad literaria.

Santagata asume la obra de Giusto de' Conti y la influencia ejercida por esta como una de las causas contingentes del petrarquismo cuatrocentista. Su capacidad para unir una fuerte propensión al experimentalismo (que como ya hemos visto es característica de todo el siglo en las varias expresiones artísticas, desde Masaccio y Brunelleschi hasta Alberti y Burchiello⁴⁴) con una fidelidad petrarquista (nacida en Florencia o en Véneto) no tiene comparación en su tiempo.

Conti debe ser considerado como el gran mediador entre las posiciones petrarquistas de los poetas florentinos y paduanos y la poesía de las cortes del valle del Po, y, por tanto, también por esta razón es deseable como nunca la preparación de una edición crítica de la *Bella mano*, todavía inexistente.

El poeta de Valmontone, con su obra, consiguió un gran éxito en Emilia, en Romaña y en Montefeltro, ya unos veinte años antes⁴⁵ del punto de viraje del siglo, en los años sesenta, marcando así profundamente la lírica producida en estas regiones y confiriéndole una evidente huella petrarquista.

La cuestión es, sin embargo, de relieve nacional, en cuanto será la producción lírica de estas cortes la que anticipará más adelante el gran florecimiento de la segunda mitad del siglo y la que suministrará muchos estímulos para la difusión, sobre todo hacia Nápoles, de la lírica inspirada en Petrarca.

Todo esto contribuye pues a justificar la afirmación de Santagata según la que Giusto es definido «il Pietro Bembo del Quattrocento», porque se convierte

⁴⁴ Véase a este propósito PASQUINI, E. *Le botteghe della poesia*, op. cit., sobre todo el capítulo primero, *Il «secolo senza poesia» e il crocevia di Burchiello*. Pp. 25-86.

⁴⁵ La primera edición del cancionero es, de hecho, de 1440.

en ejemplar «la figura del funzionario papale che girovagava dentro e fuori le corti scrivendo poesie istintivamente petrarcheggianti e quella dell'umanista che notomizza il suo Petrarca con i ferri della filologia»⁴⁶.

Además de la palabra de Petrarca, «dispensata a mo di pane quotidiano»⁴⁷, es su *Canzoniere* el único libro orgánico en el que se podía reconocer un autor y que se expone a la imitación de las nuevas generaciones.

A propósito del libro de rimas también parece oportuno hacer algunas puntualizaciones que ayudan a distinguir mejor el precoz petrarquismo cuatrocentista, del más maduro y regulado del siglo sucesivo. De hecho, de las páginas que Gorni dedica a «la storia della forma canzoniere»⁴⁸ relativas a la situación del siglo XVI, se deduce que en la época en la que el petrarquismo lírico conoce su máxima expansión no es solamente el cancionero a la manera de Petrarca el que queda fuera de la escena, sino la misma idea de una colección construida según un plan originario de su autor que resulta menos difusa de lo que se podría creer. Hay pues que deducir que el petrarquismo no contempla el libro de rimas entre los elementos constitutivos del código. Si, en cambio, miramos hacia el siglo anterior, si bien los cancioneros de matriz petrarquesca siguen siendo infrecuentes, aparecen en contextos diversos y lejanos. En la mayoría de los casos se trata de recopilaciones y son pocas las reconstruidas siguiendo un discurso novelesco o autobiográfico que respete una lógica interna. De hecho, tampoco en relación en este aspecto estamos dispensados de una propensión al experimentalismo típica del lírico cuatrocentista, pero al mismo

⁴⁶ SANTAGATA, M. "Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana': appunti per una storia" en *La lirica di corte*, op. cit., P. 27.

⁴⁷ DE ROBERTIS, D. *L'esperienza poetica del Quattrocento*, op. cit. P. 328.

⁴⁸ GORNI, G. "Le forme primarie del testo poetico" en: A. Asor Rosa (Dir.). *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, 1, *Teoria e poesia*. Torino: Einaudi, 1984. Pp. 504-18.

tiempo notamos una aspiración a las formas unitarias que no puede no ser relacionada con la acción del arquetipo petrarquesco. Santagata puede así concluir: «un codice petrarchista formato e fissato espunge il livello macrotestuale, mentre un codice petrarcheggiante ancora aperto e in via di formazione empirica può accoglierlo fra i suoi settori sperimentali»⁴⁹.

Analizando desde aún más cerca la situación del siglo XV podemos afirmar, además, que el lírico que imita a Petrarca en este siglo, viviendo en una condición de plena integración socio-cultural (favorecida por el ambiente cortesano), se inclina a una poesía de consumo inmediato y por eso dispersa; son entonces aquellos petrarquistas que no se benefician del contacto directo y espontáneo con el público y a los que les cuesta individualizar en la sociedad cortesana el referente inmediato de su práctica poética. Estos buscan, entonces, formas cerradas, estructuras unitarias y llegan a descubrir el modelo narrativo de un *liber* como elemento adicional de significado.

Justamente por esto podemos todavía entender mejor el carácter de ejemplaridad de lo que se presenta como el coágulo más sistemático de los cancioneros de la época: la *Bella mano* de Giusto de' Conti, instaurador de un primer código de referencia, modelo temprano de aquel petrarquismo cortesano híbrido o genérico y que tuvo éxito precisamente por el purismo de la lengua y por la homogeneidad temática, el amor para Isabetta.

Éste es el primer cancionero petrarquista, «un frutto fori stagione, per straordinario anticipo»⁵⁰, también porque su autor no es exactamente el prototipo

⁴⁹ SANTAGATA, M. “La forma canzoniere” en: *La lirica di corte*, op. cit. P. 34.

⁵⁰ Ivi, p. 36.

de intelectual aislado⁵¹, mencionado arriba, sino quizás, de alguna manera, vanguardista; es decir, un hombre de transición y una figura que desempeña el papel de mediador entre dos épocas.

La *Bella mano* se presenta, pues, como un verdadero cancionero, concebido orgánicamente según el modelo de los *Rerum volgariium fragmenta*, el primero después de estos, con su parte proemial, con sus características situaciones y su epílogo, el cual, subiéndonos hasta el cielo de Venus, extiende de alguna forma la imitación hasta los *Trionfi*. Digamos que se trata de situaciones, pero también de paralelismos y motivos, que aparentemente no poseen ningún elemento nuevo, pero que Conti continuamente modifica y adapta para formar una ilusoria unidad. Una unidad que con facilidad se disgrega cada vez que se busca la revelación de una original vida espiritual, aunque sea muy tenue.

Efectivamente, las líricas de Conti poseen, a una primera lectura, poca «virtù di poesia»⁵²; la página petrarquesca parece descompuesta sistemáticamente en sus elementos (en los que se mezclan también elementos dantescos y del *Dolce stil nuovo*) para luego volver a recomponer su discurso. Las piezas del mosaico están, pero están aisladas, no poseen nada de ignoto, de profundo misterio. El objetivo del poeta parece el de reunir directa y puntualmente los textos, recogiendo alrededor de un tema o de una situación el mayor número de muestras, como para una demostración más lúcida, fuerte y exacta; acción que es más una conexión superficial que una íntima intención.

Como mejor se verá a través del análisis del cancionero que desarrollaremos en los diversos capítulos de este trabajo, las poesías se agrupan generalmente por

⁵¹ Como ya habíamos notado, él, romano, se mueve entre la Toscana, el Véneto, la Emilia y la Romaña, entre centros señoriales y universitarios, llegando a estar así en contacto tanto con humanistas como con ambientes cortesanos.

⁵² ROSSI, V. *Il Quattrocento*, op. cit. P. 370.

temas, éstos también por supuestos tradicionales, desde el punto de vista conceptual, de forma abstracta y no según relaciones de tono o de imaginación. De cualquier manera, los agrupamientos internos de todas formas, conforme a específicas afinidades temáticas o formales, son un elemento fundamental y un rasgo distintivo, junto a otros, del género cancionero⁵³; por lo que hay que subrayar que la íntima filiación de la obra de los *Rerum vulgarium fragmenta* es revelada también por el hecho de que Giusto no se limita a imitar los caracteres extrínsecos⁵⁴, sino que acoge la compleja construcción arquitectónica e intenta emularla.

Sin embargo, todo esto es en detrimento de la poesía, que se queda casi sin desarrollo, concedida por entero desde el primer instante esencialmente atonal, la cual obtiene el máximo efecto justamente de aquellas combinaciones, del ser reconocible de cada elemento, de las palabras, de los sonidos, de un continuo juego de disonancias.

En definitiva, no obstante los límites que hoy en día reconocemos a la producción de Giusto de' Conti (que consisten por tanto, y sobre todo en una escolástica, buscada despersonalización de los motivos y del lenguaje utilizados), tenemos que destacar su gran importancia en la historia del petrarquismo, por el cual sus rimas adquirieron muy pronto una autoridad normativa casi del mismo nivel que aquella de su ilustre modelo y fueron muy imitadas; también por los más grandes.

El «leggiadro e manieristico»⁵⁵ petrarquismo de Giusto y la pureza de su

⁵³ Son fundamentales también, evidentemente, las elecciones lexicales y los metros canónicos.

⁵⁴ Como había pasado, en cambio, en la producción poética anterior a la experiencia de Conti.

⁵⁵ TISSONI BENVENUTI, A. “Venezia e il Veneto e La poesia lirica negli altri centri settentrionali” en: C. Muscetta (Dir.). *Letteratura italiana*, III/2. Bari: Laterza, 1972. P. 371.

lengua⁵⁶ le han asegurado una fama que duró muchos siglos, quizás también mayor que sus méritos reales, hasta hacer que se considerase el mayor lírico del siglo XV.

1.4 De la inspiración poética hasta la formación del cancionero: estadios redaccionales de la Bella mano

Una circulación de una parte considerable de las rimas de Conti previa a su sistematización en la *Bella mano*, no es sólo fácilmente imaginable, sino que además está documentada en varios manuscritos. El más importante entre éstos es el FIRENZE, Bibl. Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 721 (F2), es decir, el códice en el que, entre 1448 y 1450 (fecha que corresponde a los últimos años de vida de Conti), el notario Giovanni da Carpi transcribió en Ferrara 55 composiciones de Giusto⁵⁷. Los textos copiados por él no incluyen las rimas más dotadas de implicaciones estructurales de la *Bella mano* (como por ejemplo el soneto de exordio), ni tampoco las que se pueden datar como posteriores a 1440, que entran a formar parte de las redacciones tardías de la *Bella mano*⁵⁸. Caracteres análogos, aunque con una menor selección de composiciones, presentan las antologías de Conti (de área véneta) transmitidas por los códices FIRENZE, Bibl. Riccardiana (FR3), LAWRENZ, University of Kansas, K. Spencer Res. Library, C 24 (LS) y VICENZA, Bibl. Civica Bertoliana, 1 10 22 n^o 128 (VBI). En los cuatro manuscritos nombrados, los textos llevan a menudo

⁵⁶ Es uno de los textos de lengua de la Academia de la Crusca.

⁵⁷ Sobre el copista cfr. DE ROBERTIS, D. "Iohannes Carpensis / Giovanni da Carpi" en: *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*. Roma: Bulzoni, 1985, vol. I. Pp. 255-96.

⁵⁸ Giovanni da Carpi transcribió en este orden los siguientes textos: 8, 101, 136, 61, 58, 72, 82, 77, 99, 76, 67, 9, LVII, 28, 18-19, 59, 56, 104, 57, 3, 6, 2, 33, 93, 130, 96, 10, 91, 95, 131, 107 (adesp., cc. 85r-93v); 38 e 125 (adesp., c. 103r); 14, 113, 97, 65 (adesp., cc. 105r-v); 4, 138, 31, 50, 103 (adesp., cc. 112v-114r); 142, 17, 49, 140, 143, 127-28, 35, 37, 47, 20, 45 («domini Justi de Valmontone», cc. 125v-134r).

variantes claramente del autor respecto a la forma adoptada en el cancionero. De ello se deduce, pues, que los redactores de tales misceláneas hacían referencia a una amplia y no estructurada antología de textos separados; textos que el mismo Giusto, antes de someterlos a revisión con miras a su inserción en el cancionero, había podido difundir en Ferrara, donde permaneció durante 1438 como parte del séquito papal en el Concilio, y también en Padua, donde se licenció en el mismo año⁵⁹.

La primera redacción de la *Bella mano*, ordenada ya en forma de antología, es de 1440. Ésta contaba con las composiciones 1-144 (la última quizás añadida poco después), las que Vitetti enumeraba I-XVII, CXXXVI, XVIII-CXXXV, CXLII-CXLIX (que incluían 130 sonetos, 5 canciones, 3 sextinas, 3 baladas y 3 tercetos).

La segunda está, en cambio, relacionada con la actividad relativa a su permanencia en Rimini, pero casi seguramente fue constituida por otros después de la muerte del poeta. Ésta alcanzó las 150 composiciones por medio de la introducción, después del soneto 37, de los nn. 145 (CXLI Vitetti), 146 (CL), 147 (CXXXIX), 148 (CCXII), 149 (CCXI), y, al final de la obra, del terceto 150 (CLI), por lo que subía a 4 el número de baladas y tercetos, y a 134 el de los sonetos.

Otras 66 composiciones (no todas de segura atribución a nuestro poeta), que diferentes testimonios, casi siempre unitarios, asignan al autor de Valmontone,

⁵⁹ Las composiciones transmitidas por FR3 son los nn. 91 y 65 («Iustus de Valmontone», cc. 22v-23r); 101, 136, 61, 72, 77, 76, LVII, 105, 123, 80, 57, 6, 24, 33, 93, 10, 95, 38, 125 («Iustus de Valmontone», cc. 25v-30v); 142 («Giusto da Valmontone», cc. 118v-121r); 143 («Iusto da Valmontone», cc. 136r-139v); LVIII («Iustus de Valmontone», c. 144r). Por LS: 91e 65 (cc. 183v-184r); 101, 136, 61, 72, 77, 76, 67, LVII, 105, 123, 80 (cc. 187r-190r). Por VBI: 101, 136, 61, 72, 77, 76, 67, LVII, 105, 123, 80, 57, 6, 24, 33, 93, 10, 95, 38, 125 (adesp., cc. 75r-84v); 91 y 65 (Dominus Iustus de Vale Montone, c. 87r-v). La dependencia de los cuatro códices de un único arquetipo es confirmada por algunos errores comunes (véase PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 48 n. 3).

no fueron acogidas en la *Bella mano*: dedicadas a mujeres diferentes (entre ellas la propia Isabetta)⁶⁰, y sobre todo estilísticamente heterogéneas, tuvieron una circulación infinitamente menos amplia e incisiva.

La enorme desproporción entre la difusión del cancionero y la de las rimas extravagantes⁶¹, muchas de ellas recogidas sólo por FL3 (pero presentes también en el ilocalizable Códice Ricasoli, RF), que se muestra como una característica sorprendente de la tradición de la poesía de Giusto de' Conti, se debe a la aspiración del autor, o a la propensión del público, a un cancionero que se configurase como unitario.

Por lo que se refiere a la lírica cuatrocentista, una recepción consciente del *status* de libro se puede atribuir sólo a la *Bella mano*. Frente a tradiciones dispersas normalmente en códices misceláneos, cuyos raros testimonios integrales se reducen generalmente al ámbito de origen (incluso al autógrafo) del autor⁶², el valor manuscrito de la *Bella mano* asombra no sólo por el alto número de testimonios que nos han llegado, o por la dimensión nacional de la difusión de la obra, sino también por los dieciocho manuscritos (al menos) dedicados por entero al cancionero de Conti, considerado pues por el lector cuatrocentista una obra digna, también en lo material, del *status* de libro (como confirmará además

⁶⁰ Cfr. PANTANI, I. "Prima e dopo la *Bella mano*: le quattro donne di un altro Giusto" en: *Giusto de' Conti di Valmontone*, op. cit. Pp. 201-242.

⁶¹ Una prueba que confirma la existencia de una considerable producción de Conti que quedó excluida del cancionero, nos llega del testimonio del funcionario y poeta Raniero degli Almerici, el cual, transcribiendo la *Bella mano* para sí mismo en Pésaro, aproximadamente un decenio después de la muerte de Giusto, señala que los textos copiados por él (según el orden de FL3, pero sin apéndice) «sonno tutti quigli che se ritrovino insieme, benché ne componesse molti più» (PO, c. 54r, cfr. PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 188). El hecho de que en aquellos años en Pésaro no fuera localizable ninguna de aquellas rimas, parece indicar que la dificultad con la que se podían encontrar estos textos, escritos en ocasiones y momentos diferentes, y recogidos por un admirador muy cercano a Conti, ha sido un fenómeno muy temprano.

⁶² La misma suerte que aúna, por ejemplo, los cancioneros de Marco Piacentini, Domizio Brocardo, Mariotto Davanzati, Rosello Roselli, Angelo Galli, Alessandro Sforza, y que todavía se planteará para los de De Jennaro, Cornazano y Boiardo.

la realización de tres ediciones impresas de la *Bella mano* entre 1472 y 1492).

La considerable, pero no tan afortunada, historia tipográfica del cancionero de Giusto de' Conti se desarrolló a través de tres fases: todas ellas equivalentes a otras tantas divulgaciones, en cuanto depositarias de una estructura de la *Bella mano* nunca atribuible del todo a la voluntad del autor (fundamentalmente comprobable en la forma en que la obra tuvo su primera difusión manuscrita).

Durante más de un siglo, a partir de la *princeps* boloñesa de 1472 (IGI 3183), el cancionero de Conti conservó fundamentalmente la fisonomía que le atribuyeron en aquella ocasión los editores Malpigli, que también establecieron el título «libellus foeliciter incipit intitulatus La bella mano»⁶³. El códice adoptado entonces como ejemplar de tipografía, pertenecía a una rama de la tradición manuscrita en la cual el cancionero de Giusto se presentaba en una forma que contenía 150 composiciones y exactamente los números 1-37, 145-49, 38-144, 150. El corrector de la *princeps* se sintió en derecho de intervenir profundamente en el texto (transcrito en zona *padana*), intentando dar una forma toscana a la fonética y enmendando los puntos más dañados. Aún más grave fue, sin embargo, el desorden con el que las composiciones se volvieron a ensamblar en el libellus, donde encontraron lugar en esta caótica sucesión: 1-19, 21, 20, 22-37, 145-49, 38-88, 91, 89-90, 98, 92-97, 103, 106-8, 99-102, 113, 104-5, 114, 109-12, 142, 115-18, 122, 121, 119-20, 125, 123-24, 127-34, 126, 135-41, 143-44, 150.

⁶³ IUSTI DE COMITIBUS *Libellus foeliciter incipit intitulatus La bella mano*, [Bologna,] per me Scipionem Malpiglium bononiensem, 1472. Cfr. QUAQUARELLI, L. “«Intendendo di poeticamente parlare»: la ‘Bella mano’ di Giusto de’ Conti tra i libri di Feliciano”. En *La Bibliofilia*, 93 (1991). Pp. 177-200, en las pp. 185-86; y Id. “«Quelle pochette annotazioni dalla margine tirate del libro mio»: la princeps bolognese della ‘Bella mano’ di Giusto de’ Conti nelle postille dell’editore cinquecentesco Jacopo Corbinelli”. En: *Schede umanistiche*, 2 (1991). Pp. 51-79, en las pp. 51-53.

Aunque tal secuencia fuese inaceptable desde el punto de vista macrotectual⁶⁴, ésta fue fielmente replicada por las dos sucesivas ediciones de la *Bella mano*: la primera aparecida en 1474 por iniciativa de Gabriele di Pietro (IGI 3184), la otra producida en 1492 por Tommaso Piasi (IGI 3185), a través de la mediación del impreso precedente⁶⁵. Se afirmó así una primera versión de la *Bella mano*, que vivió su último acto en 1531, una vez más en Venecia, por la prensa del maestro Bernardino Vitali; éste, a pesar de disponer de un manuscrito que utilizar para revisiones y enmiendas, de hecho usó todavía la *princeps* como testimonio fundamental de referencia, dado que la comprensible recolocación de la elegía 142 al principio de la serie final de los tercetos⁶⁶, fue la única variación hecha a la anómala disposición de los textos de aquella.

La segunda fase de la tradición *a stampa* de la obra empezó con la fundamental edición aparecida en París en 1589, revisada por Jacopo Corbinelli. Éste supo beneficiarse, además de una copia de la *princeps* y de una de la edición Vitali, del manuscrito PARIS, Bibl. Nationale, Ital. 1034 (hoy P2). Se trataba, sin embargo, de un testimonio que pertenecía a la misma rama de la tradición de donde se había originado la *princeps*. Corbinelli (que tampoco se eximió de cambiar el aspecto lingüístico del texto para intentar acercarse a uno más toscano) de todas formas recuperó lecciones originarias alteradas por los editores anteriores y restauró casi a la perfección (con las solas anticipaciones de 20 a 21 y de 53 a 52) la estructura macrotectual. En esta forma (1-19, 21, 20, 22-37, 145-

⁶⁴ Inadmisable, por ejemplo, la fuerte anticipación del terceto 142, que tanto el contenido como la totalidad de la tradición manuscrita quieren como introductor de la serie de textos largos de la parte final.

⁶⁵ IUSTI DE COMITIBUS. *Libellus foeliciter incipit intitulatus La bella mano*. Veneciis: Gabriele di Pietro, 1474; IUSTO DA ROMA. *La bella mano*. Veneciis: Thomam di Piasis. 1492.

⁶⁶ CONTI, G. DI. *Rime di messer GIUSTO DI CONTI, intitolato [sic] La bella mano*. Venegia: Bernardino di Vidali, 1531.

49, 38-51, 53, 52, 54-144, 150) el cancionero de Conti se volvería a imprimir en otras seis ocasiones a lo largo de tres siglos, sin más intervenciones (a excepción de un cuidadoso proceso de normalización lingüística) hasta la edición de 1916 corregida por Giuseppe Gigli⁶⁷.

La edición del siglo XIX representa, en cambio, la tercera de las tradiciones difusas. A este propósito Pantani sostiene que en 1918 Leonardo Vitetti,

pur mosso dal lodevole intento di allestire finalmente una raccolta completa delle rime contiane (comprese quelle disperse), nella sezione propriamente riservata al canzoniere ne fornì una versione responsabile di tali contraddizioni macrotestuali da contribuire non poco alla sfortuna critica novecentesca dell'opera⁶⁸.

El corrector tomó, de hecho, los textos en la forma transmitida por los impresos más recientes (salvo ulteriores normalizaciones conjeturales), sin controlar directamente ninguno de los pocos testimonios que conocía y de los que daba noticia, pero al mismo tiempo los puso según un orden diferente (1-17, 19-136, 18, 151, 147, 152, 145, 137-44, 146, 150), el que atestiguaba el manuscrito FIRENZE, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 1714 (FL3): un códice descubierto veinte años antes como el más rico contenedor de rimas de Conti (incluida la mayoría de las dispersas, I-LV), pero también demasiado subestimado desde el punto de vista de la confiabilidad sobre su atribución,

⁶⁷ Cfr. las ediciones: *La bella mano di GIUSTO DE' CONTI romano senatore*. Firenze: Jacopo Guiducci e Santi Franchi, 1715; *La bella mano di GIUSTO DE' CONTI romano*. Verona: Giannalberto Tumermani, 1750; *La bella mano di GIUSTO DE' CONTI romano*. ivi, id., 1753; "La bella mano di messer GIUSTO DE' CONTI" en: RUBBI, A. (Ed.) *Parnaso italiano*, VI. *Lirici antichi seri e giocosi fino al secolo XVI*. Venezia: Antonio Zatta e figli, 1784; CONTI, G. DE'. "La bella mano" en: ZANOTTO, F. (Ed.) *Parnaso italiano*, XI. *Lirici de' secoli I. II. III*. Venezia: Giuseppe Antonelli, 1846, coll. 837-903 (en la que los textos del cancionero están dispuestos según el metro, en base a la sucesión decidida por Corbelli); CONTI, G. DE'. *La bella mano*, edición de GIGLI, G. Lanciano: Carabba, 1916.

⁶⁸ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 201.

estructura y texto⁶⁹.

Por lo que concierne a la estructura del cancionero, las varias fisonomías que han sido atribuidas a la *Bella mano* por la tradición manuscrita se pueden reconducir a tres familias fundamentales (*a*, *b*, y *c*, derivadas de un único arquetipo) entre las cuales se distribuyen los veintiséis testimonios integrales de la obra. El grupo más inestable y articulado, pero en el cual es posible hallar la forma originaria, es *a*, que incluye MAI-F4-T-VM4-FLI-BS-SC-MA-MT-F5-F8-O-V7-F6. La estructura de 144 composiciones asignada a la obra por esta familia es de hecho muy coherente desde el punto de vista de los contenidos.

Por lo que se refiere a *b*, si bien bajo el perfil de la lección transmitida sus cuatro representantes se distribuyen en dos parejas, una que incluye PESARO, Bibl. Oliveriana, 55 (PO) y ROMA, Bibl. Angelica, 1349 (R), la otra CITTÀ DEL VATICANO, Bibl. Apostolica, Barberiniano lat. 3968 (V2) y FL3, desde el punto de vista estructural sólo el último efectuó significativas variaciones con respecto a la base común.

Este orden, además, extendido a 149 textos, revela como resultado la muy previsible constancia de que la producción de Conti no se había limitado a los textos que comúnmente circulaban en el cancionero, y de ahí la tendencia a indiscriminadas fusiones integrativas. Fue introducido el soneto 151 (incluido en el cancionero en el subgrupo *a*¹ *t*, muy cercano desde un punto de vista geográfico al área de difusión de *b*); después una segunda transcripción del n.

⁶⁹ Sobre FL3 cfr. ROSTAGNO, E. "Il codice 'Angelucci', ora Laur.-Ashburnhamiano del Canzoniere di Giusto de' Conti". En: *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, 8 (1896). Pp. 11-27. Acerca de los criterios con los que fue preparada la edición Vitetti, cfr. QUAQUARELLI, L. "Per l'edizione critica della 'Bella mano' di Giusto de' Conti". En: *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 38 (1989). Pp. 11-43.

77; luego un soneto dirigido a Giusto por Angelo Galli⁷⁰ (*Piangete misero, lasso, ch'hai ben donde*), al que Vitetti hizo corresponder de manera poco comprensible el número CXXXVIII de las rimas de Conti (éste también indiscutiblemente fuera de su lugar, visto que la respuesta de Conti se lee muchas páginas antes en el número III-*Quel tuo bel lamentar, che me confonde*); y otro soneto más, el 147, que alaba el «felice stato» del poeta, inaceptable en esta fase final de la historia; sigue el 152, que con su sentimiento de impotencia frente a la indeferencia de la amada habría podido encontrarse aproximadamente en cualquier posición (aunque la ausencia de arrepentimiento, y más genericamente de referencia al pasado, seguramente es más propio de la situación psicológica de la primera parte del cancionero); finalmente, el soneto 145.

La ordenación de *b* no puede reconocerse como un proyecto del autor⁷¹, y las incongruencias se hicieron más graves cuando el extensor de FL3, en base a este *corpus*, se propuso preparar la más rica antología manuscrita de rimas de Conti que ha llegado hasta nosotros. Éste, de hecho, hizo seguir la balada 146 por el terceto 150, que, mientras tanto, la rama *c* había propuesto como nueva conclusión del cancionero. Sin embargo, a pesar de todo esto Vitetti no se disuadió del propósito de adoptar el incoherente orden de FL3 en la reedición que se utilizó a partir de 1918.

Finalmente, son características del tercer montaje (c) la anexión final del

⁷⁰ Hombre de letras y de armas, como muchos cortesanos renacentistas, nacido a finales del siglo XIV y crecido en la corte de Urbino, para cuyos Señores desempeña también la función de embajador. En 1438 Guidantonio da Montefeltro le encargó su representación en el concilio de Ferrara, donde conoció a Giusto de' Conti, encuentro que influyó profundamente su sucesiva producción poética.

⁷¹ Hay que añadir que en estos testimonios la *Bella mano* no termina con el terceto polimétrico 144, sino que a éste sigue la balada 146; añadidura que no se puede entender si no como simple e impropia adición de un texto descubierto posteriormente y agregado sin tener en cuenta que, por su contenido ligero y celebrativo, de ninguna manera puede seguir los desesperados y largos textos conclusivos.

terceto 150 (llegamos así a un total de 150 composiciones) y la opción de insertar todas las demás composiciones seleccionadas para incrementar la estructura fundamental de *a* (145-49) después del soneto 37 en lugar de una sección conclusiva del cancionero. También la coherencia de este orden, que el Pantani llama «malatestiano», es insuficiente, y el mismo estudioso concluye afirmando que «la concreta attuazione del progetto all'origine della forma *c*, ossia l'intenzione di diffondere una versione della *Bella mano* integrata con i rari componimenti di Giusto propriamente legati a interessi malatestiani, e ulteriormente arricchita di quei pochi testi necessari a raggiungere la tonda cifra di 150 unità, si dovette necessariamente ad altro architetto, seppur forse vicino al Conti nei suoi ultimi anni di vita»⁷². De esa forma también el añadido final del terceto 150 resulta deslegitimado, pero no se puede descartar del todo que el autor quisiera hacer de este texto la nueva conclusión del cancionero⁷³.

En conclusión, en la preparación de una edición crítica de la *Bella mano*, creo que es oportuno, de acuerdo con lo que sostiene Pantani, partir de la estructura originaria de 144 composiciones (documentada por la rama de tradición manuscrita, pero textualmente reconstruida en base al conjunto de los testimonios), a la que hay que añadir los seis textos de *c*, que culminan con el terceto 150. Luego los sonetos 151 y 152, preservando así la identidad histórica y la fisonomía textual de las formas divulgadas, que se quedaron así por siglos, «con particolare attenzione a quella “malatestiana”, forse anche recante le tracce, nonostante talune contraddizioni evidenti, di un'incompiuta revisione

⁷² PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 221.

⁷³ Como veremos esta composición tiene el carácter de una relectura global de la experiencia sentimental representada en el cancionero; pero se trata verosimilmente de una relectura cumplida a distancia de tiempo y además con una nueva actitud neoplatónica, que bien se adaptaba al ambiente malatestiano.

d'autore»⁷⁴.

1.5 La difusión geográfica de la Bella mano y la tradición manuscrita

La *Bella mano* puede contar con un total de 90 testimonios manuscritos, la mayoría de los cuales se sitúan en la segunda mitad del siglo XV, caracterizado por un fuerte pluralismo gráfico y por notables oscilaciones de valor y estilo.

Del análisis de estos manuscritos, conducido por Pantani⁷⁵, se deduce que los testimonios que contienen la obra entera (incluidos los dos más conocidos entre los ilocalizables, y los incompletos por corrupciones materiales) son veintisiete. De estos, uno (s)⁷⁶ es genéricamente de la zona del Po, siete proceden del Véneto, uno (FLI)⁷⁷ de Milán, ocho del área montefeltro-romañola, nueve de la Toscana y uno (R)⁷⁸ probablemente de Roma. Entre los codigos vénetos, OI⁷⁹ y VE⁸⁰ son seguramente veroneneses (L⁸¹, MTI⁸² y O2⁸³ lo son probablemente), BS⁸⁴ es paduano, MT⁸⁵ veneciano. De la Romaña proceden los de Rímini EI⁸⁶, P2⁸⁷ y V8⁸⁸, de la zona de Rávena MAI⁸⁹, de los territorios malatestianos F8⁹⁰ y

⁷⁴ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 222.

⁷⁵ Cfr. a este propósito el apéndice II "Testimoni manoscritti e a stampa delle rime contiane" en PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. Pp. 232-246.

⁷⁶ SEVILLA, Bibl. Capitular Colombina, 7 1 4.

⁷⁷ FIRENZE, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 1263.

⁷⁸ ROMA, Bibl. Angelica, 1349.

⁷⁹ OXFORD, Bodleian Library, Canoniciano ital. 56.

⁸⁰ Se trata de uno de los manuscritos ilocalizables, realizado por Felice Feliciano en 1464. Fue conservado en la Bibl. Capitolare de Verona hasta 1797, cuando desapareció a causa de las confiscaciones napoleónicas.

⁸¹ LONDON, Library of Dr. Brian Lawn, Med. And Renaiss. Mss. 16.

⁸² MILANO, Bibl. Trivulziana, 985.

⁸³ OXFORD, Bodleian Library, Canoniciano ital. 57.

⁸⁴ BÅLSTA, Skokloster slott bibliote, Skoklosterarkivet 33, 4^o.

⁸⁵ MILANO, Bibl. Trivulziana, 910.

⁸⁶ MODENA, Bibl. Estense, α U 6 II ital. 656.

⁸⁷ PARIS, Bibl. Nationale, Ital. 1033.

⁸⁸ CITTÀ DEL VATICANO, Bibl. Apostolica, Rossiano 985.

⁸⁹ MILANO, Bibl. Ambrosiana, I 88 Sup.

⁹⁰ FIRENZE, Bibl. Nazionale Centrale, Palatino V. Capponi 152.

MA⁹¹; en Pésaro fue copiado PO⁹², en Urbino O⁹³ (pero por mano de un copista de Siena). Directamente de Siena vienen F4⁹⁴ y F5⁹⁵, de Arezzo FL3⁹⁶ y V2⁹⁷, de Florencia VM4⁹⁸, quizás F6⁹⁹ y RF¹⁰⁰; toscanos son también V7¹⁰¹ y T¹⁰². En Bolonia fue realizada (en 1472) la *princeps* Sb, venecianas son las reediciones SvI y Sv2, una cuatrocentista (1492) y la otra del siglo XVI (1531).

La simple enumeración de estos datos traza ya la envergadura nacional de la difusión de la *Bella mano*, y pone en evidencia, además de una notable afirmación en territorio véneto, una significativa riqueza toscana del fenómeno Giusto de' Conti. Esta última tiene raíces ya bastante reconocibles, que se pueden atribuir no sólo a la posibilidad de relacionar sin lugar a dudas la forma poética de Conti con la de los representantes florentinos del petrarquismo del comienzo del siglo XV (en particular Buonaccorso da Montemagno il Giovane, Niccolò Tinucci y Rosello Roselli)¹⁰³, sino más significativamente la misma biografía del autor, a aquel quinquenio (1439-1443) en el que residió en Florencia con el resto del séquito de Eugenio IV. Son justo los años en los que la *Bella mano* se lleva a cabo (1440), y, por tanto, los mismos en los que empieza también su fusión. Es notorio que Florencia, sobre todo en este período, no prestaba mucha atención a los líricos que no eran toscanos (lingüísticamente no tenía necesidad, ni tampoco dudaba de su papel de líder), pero la operación de

⁹¹ MILANO, Bibl. Ambrosiana, H 23 Sup.

⁹² PESARO, Bibl. Oliveriana, 55.

⁹³ OXFORD, Bodleian Library, Canoniciano ital. 50.

⁹⁴ FIRENZE, Bibl. Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1393.

⁹⁵ FIRENZE, Bibl. Nazionale Centrale, Conv. Sopp. B 2 1267.

⁹⁶ FIRENZE, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 1714.

⁹⁷ CITTÀ DEL VATICANO, Bibl. Apostolica, Barberiniano lat. 3968.

⁹⁸ VENEZIA, Bibl. Nazionale Marciana, Ital. IX 110 (=6744).

⁹⁹ FIRENZE, Bibl. Nazionale Centrale, Palatino Baldovinetti 216.

¹⁰⁰ Se trata del *Codice Ricasoli*, otro manuscrito ilocalizable.

¹⁰¹ CITTÀ DEL VATICANO, Bibl. Apostolica, Rossiano 220.

¹⁰² TORINO, Bibl. Reale, Varia 93.

¹⁰³ Para los usos comunes, sobre todo métricos, entre los líricos toscanos citados y Conti cfr. SANTAGATA, M. "Fra Pesaro e Urbino" en: *La lirica di corte*, op. cit. Pp. 70-79.

Giusto de' Conti seguía programas que resultaban de vanguardia también en el exclusivo contexto florentino. Por lo tanto, la documentada relación con Alberti¹⁰⁴ y también la influencia de Conti sobre Rosello Roselli y Lorenzo de' Medici lírico¹⁰⁵, son testimonio de una fortuna, en el ámbito de la cual la posesión de una copia de la *Bella mano* (VM4¹⁰⁶) por parte de la familia Ginori encuentra su debido lugar. Además, el nombre romano de Giusto de' Conti era muy bien conocido por los compiladores florentinos de FL5¹⁰⁷, los cuales le atribuyen tres sonetos (LIX-LXI), que si de verdad le pertenecen, podrían fácilmente ser reconducidos al periodo florentino de la vida del autor. De hecho, es muy evidente la cercanía del *incipit* de uno de estos (LX *Quand'io risguardo di madonna el viso*) con el de un famoso soneto de Domenico da Prato (*Quando il bel viso di mia donna guardo*)¹⁰⁸.

Dicho esto, hay que admitir que los testimonios manuscritos parecen indicar las ciudades de provincia como los mayores artífices de la riqueza toscana de Giusto. De contactos con el ámbito aretino (del que proceden FL3 y probablemente V2) las únicas pistas pueden ser las ya mencionadas relaciones con Rosello; pero más importante parece la repercusión de la obra de Conti en Siena, donde fueron compiladas sin duda alguna las misceláneas FI¹⁰⁹ y FL4¹¹⁰. Allí fueron también, con mucha probabilidad, producidos dos códices supéstites

¹⁰⁴ Cfr. PANTANI, I. "Origini e forme della scrittura lirica contiana - Il sodalizio con Leon Battista Alberti" en: Id. *L'amoroso messer*, op. cit. Pp. 57-62.

¹⁰⁵ Sobre la influencia ejercida con respecto a Rosello se remite a PANTANI, I. «*La fonte d' ogni eloquenza*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura del Quattrocento ferrarese*. Roma: Bulzoni, 2002. Sobre las soluciones de Conti retomadas por Lorenzo cfr. BIGI, E. "Lorenzo lirico" en: Id. *Dal Petrarca al Leopardi*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1954. P. 29.

¹⁰⁶ VENEZIA, Bibl. Nazionale Marciana, Ital. IX 157 (=6459).

¹⁰⁷ FIRENZE, Bibl. Medicea Laurenziana, Redi 181.

¹⁰⁸ La observación es de Pantani ("Fortuna e sfortune della *Bella mano*" en: Id. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 179).

¹⁰⁹ FIRENZE, Bibl. Nazionale Centrale, II IV 723.

¹¹⁰ FIRENZE, Bibl. Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 137. En esta última tenemos bien clara la información sobre el nombre del autor: «Justi de Valimontone».

de la *Bella mano* (F4 y F5), y el cancionero supo dejar huella, así mismo, en las obras de rimadores locales, como demuestra la presencia de memorias de Conti en las églogas de Fiorino de ‘ Buoinsegni y Giorgio Musca¹¹¹. Aún más que Florencia, además, la Siena literaria cuatrocentista se hizo notar por su capacidad de estrechar conexiones con los mayores centros culturales de la península¹¹². Se trata de contactos que en una visión global se muestran como parte de un circuito cultural más amplio, en el que ambientes literarios napolitanos, de Siena, pero también vénetos y lombardos tienen muchas ocasiones de encuentro, gracias también al papel determinante desempeñado por la Ferrara de los duques de Este, intermediaria de la cultura septentrional hacia el resto de la península.

El rol de primer difusor de la producción lírica de Conti en el contexto ferrarés puede de alguna forma ser asignado al mismo autor, que en Ferrara se detuvo al menos desde enero de 1438 hasta enero de 1439, con ocasión de la etapa ferraresa del Concilio¹¹³. Una decena de años después, más de cincuenta composiciones de Giusto eran acogidas en una de las misceláneas compuestas por el notario Giovanni da Carpi, que en F2 decidió reunir, alrededor del núcleo clásico del *Ars amandi* y del principio de los *Remedia amoris* de Ovidio, amplias antologías de poesías de Petrarca y precisamente también de Giusto de ‘ Conti. En una civilización poética «riconoscentesi nel magistero d’amore»¹¹⁴ la gran presencia de Conti asume un valor paradigmático del éxito obtenido en Ferrara por la *Bella mano* en la segunda mitad del siglo XV: un éxito confirmado más

¹¹¹ Cfr. PANTANI, I. *L’amoroso messer*, op. cit., par. IV I.

¹¹² Dionisotti puso en evidencia que «i rapporti fra Napoli e Siena furono in quegli anni più stretti che non fra Napoli e Firenze». Cfr. DIONISOTTI, C. “Jacopo Tolomei fra umanisti e rimatori”. En: *Italia medioevale e umanistica*, 6 (1963). Pp. 137-76, en las pp. 173-74.

¹¹³ Como cubiculario de Eugenio IV. Más información en PANTANI, I. “Vita di Giusto de’ Conti di Valmontone” en: Id. *L’amoroso messer*, op. cit. Pp. 15-46.

¹¹⁴ DE ROBERTIS, D. *Iohannes Carpensis*, op. cit. P. 264.

aún que por el persistente testimonio de misceláneas ferrarenses de mitad (E4¹¹⁵, compilado en 1455) y de finales de siglo (SI¹¹⁶), por la profunda influencia ejercida por la obra sobre cancioneros de diversos rimadores de la época, entre los que se encuentra Boiardo, como veremos más adelante.

El reconocimieto de Ferrara como baluarte del valor de Giusto, es decisivo para comprender cómo su obra puede haberse difundido tan rápidamente en otras regiones del antedicho circuito, y principalmente en la Nápoles aragonesa y en el Milán de los Sforza¹¹⁷. En el primer caso, los datos más reveladores vienen de correspondencias textuales: la fortuna napolitana de Giusto, al que ha sido reconocido un papel fundamental en el nacimiento del petrarquismo local, aflora sobre todo de la confrontación con las obras de De Jennaro, Cariteo y Sannazzaro¹¹⁸. El análisis de la tradición manuscrita, produce, de hecho, una modesta confirmación señalando la presencia de un texto de la *Bella mano* en dos misceláneas napolitanas (P3119 y FR4120). Aquélla, en cambio, se revela determinante para documentar la difusión de la obra en el territorio de Milán, de la cual es hoy testimonio importante el espléndido códice (FLI) realizado en la corte milanese en los años del ducado de Galeazzo Maria Sforza. En la biblioteca de los Sforza, además, se acogerá también FR3¹²¹, valiosa antología que adjudica a Giusto un rol prominente en el ámbito de la

¹¹⁵ MODENA, Bibl. Estense, San Carlo 5.

¹¹⁶ SEVILLA, Bibl. Capitular Colombina, 7 2 31.

¹¹⁷ Entre los testimonios integrales, F8 remonta al 1459; en los primeros años 60 se ubica PO, y justo después los códices transcritos por Feliciano: en 1464 VS, en 1465 OI; del 1464 es también O copiado en Urbino, mientras que al 1471 remonta S. Hacia años anteriores reconducen los primeros testimonios misceláneos: hacia finales de los años 40 él de Urbino C y el ferrarés F2, hacia la mitad de los años 50 el boloñés F2 y el ferrarés E4, a los primeros años 60 las antologías veronesas de Feliciano (H, U, TC), hacia finales de los años 60 FS de Urbino y el napolitano P3.

¹¹⁸ Cfr. VECCE, C. "Echi contiani nella Napoli aragonese" en: *Giusto de' Conti di Valmontone*, op. cit. Pp. 297-316.

¹¹⁹ PARIS, Bibl. Nationale, Ital. 1035.

¹²⁰ FIRENZE, Bibl. Riccardiana, 2752.

¹²¹ FIRENZE, Bibl. Riccardiana, 1154.

lirica trecentista y cuatrocentista, y que venía del sector más amplio y receptivo del circuito antes recordado, de la región a la que la *Bella mano* debe la porción más rica y prestigiosa de su propia fortuna: el Véneto. Sabemos de una estancia paduana de Conti durante sus estudios universitarios, pero determinante para el éxito de *Bella mano* entre el público véneto fue sin duda la difusión en el gusto poético local, junto a la tendencia al expresionismo lingüístico, otra «di tipo monostilistico, programmaticamente fedele a una *koiné* aulica e tesa perciò all'imitazione di blasonati quanto unificanti modelli»¹²²; y para satisfacerla se miró con atención y generosa apertura a los más renombrados rimadores toscanos y de las varias cortes del valle del Po. En primer lugar precisamente Giusto de' Conti, cuya obra, además de ser transcrita integralmente en códices de elevado pregio formal, y de convencer a los editores venecianos para que prepararan dos ediciones precoces (en los años 1474 y 1492), fue saqueada por los compiladores de los más conocidos florilegios vénetos: allí tenemos las 31 composiciones (supérstites) conservadas en MC¹²³ (veneciano), las 24 recogidas por Feliciano en TC¹²⁴, las 25 presentes en el citado FR3, las 15 acogidas por el veneciano BZ¹²⁵ (concluído al principio del nuevo siglo), las 22 más transcritas en VBI¹²⁶, que pertenece al siglo XVI.

La Universidad de Padua dio a Giusto el título académico; no hay pues

¹²² BALDUINO, A. "Le esperienze della poesia volgare" en: AA. VV. *Storia della cultura veneta*. III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di trento*. 1. Vicenza: Neri Pozza, 1980. Pp. 265-367, a p. 271.

¹²³ MANTOVA, Bibl. Castiglioni, Codice di rime volgari.

¹²⁴ TRIESTE, Bibl. Civica, I 5.

¹²⁵ BUDAPEST, Fovárosi Szabó Ervin Konyvtár, cod. 09/2690 ("Zichy").

¹²⁶ VICENZA, Bibl. Civica Bertoliana, 1 10 22 n^o 128. El Véneto será por mucho tiempo fiel a Conti: véneta será, de hecho, la única edición de la *Bella Mano* producida en Italia en el siglo XVI, el impreso veneciano de Bernardino Vitali (1531: Sv2). Además, hay que destacar que el consumo de textos de Conti interesó a lectores de nivel cultural muy variado: público diferente identifica, de hecho, los códices producidos por familias nobles (como BS, MT), y las grafías cursivas, *mercantesche* y semigóticas, con las que se realizaron algunas entre las misceláneas más abundantes de rimas de Conti (BZ, V6, VBI).

que sorprenderse de que una copia elegante de la *Bella mano* estuviese en la biblioteca del obispo de Padua Jacopo Zeno (BS), ni de que sus rimas se encuentren en una miscelánea seguramente paduana como VM1¹²⁷, o asociadas al cancionero del lírico paduano Marco Businello (VM3¹²⁸, VBI). El centro de más difusa lectura de la *Bella mano* es de todas formas Verona, aunque por exclusiva iniciativa de Felice Feliciano: por su pluma se redactaron las tres misceláneas veronenses que nos transmiten rimas de Conti (H¹²⁹, TC e U¹³⁰), al menos dos copias integrales de la *Bella mano* (OI y el perdido VS) fueron preparadas directamente por él, mientras se puede reconocer su intervención en otros tres testimonios del cancionero completo (L¹³¹, MTI¹³² e O2¹³³)¹³⁴.

En Bolonia¹³⁵, donde «la tendenza a studiare la letteratura, anche quella volgare (più che a praticarla)»¹³⁶ había ya elevado el Petrarca vulgar al rango de clásico, Giusto de' Conti había pasado mucha parte de su juventud, y allí había ambientado la historia amorosa de la *Bella mano*. Se comprende entonces que ésta fuera asumida a su vez como un clásico en zona boloñesa: como demuestra la atención que le prestaron numerosos rimadores en la época de los Bentivoglio (especialmente Gianotto Calogrosso, Sabadino degli Arienti y Giovambattista

¹²⁷ VENEZIA, Bibl. Nazionale Marciana, Ital. IX 107 (=6864).

¹²⁸ VENEZIA, Bibl. Nazionale Marciana, Ital. IX 111 (=6358).

¹²⁹ HOLKHAM HALL, Library of the Earl of Leicester, 521.

¹³⁰ UDINE, Bibl. Comunale «V. Joppi», 10.

¹³¹ LONDON, Library of Dr. Brian Lawn, Med. And Renaiss. Mss. 16.

¹³² MILANO, Bibl. Trivulziana, 985.

¹³³ OXFORD, Bodleian Library, Canoniciano ital. 57.

¹³⁴ Sobre Feliciano cfr. CONTÒ, A.; QUAQUARELLI, L. *L'«antiquario» Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*. Padova: Antenore, 1995; sobre sus intereses hacia Conti cfr. par. IV I n. 6.

¹³⁵ Centro de una zona que, desde el punto de vista literario, se diferencia de la ferraresa por «la scarsa attenzione alla poesia cavalleresca, la preminenza di generi quali il canzoniere, il trattato, il commento, l'approccio stesso col mito come veicolo di sapere più che come pretesto narrativo» (ANSELMi, G. M.; L. AVELLINI, L.; RAIMONDI, E. "Il Rinascimento padano" en: A. Asor Rosa (Dir.). *Letteratura italiana. II, Storia e geografia. I, L'età moderna*. Torino: Einaudi, 1988. Pp. 521-91, a p. 530).

¹³⁶ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 184.

Refrigerio)¹³⁷, pero sobre todo por la preciosa y afortunada versión de la *Bella mano* que aquí preparó Scipione Malpigi. Son testimonios mucho más significativos que los que afloran de la *recensio* de los manuscritos, los cuales se reducen a pocos textos conservados sin ninguna referencia al autor en las misceláneas boloñesas B¹³⁸, BI¹³⁹, FL2¹⁴⁰ e FR¹⁴¹, y a la aislada cita del nombre de Giusto en el códice llamado *Isoldiano* (Bibl. Universitaria 1793), antología de rimadores de los siglos XIV y XV realizada por Giovanni II Bentivoglio, que atribuye a Conti dos poesías de Niccolò Cieco¹⁴².

Resultados más importantes se obtienen con el examen de las cortes *montefeltro-romañolas*, en las que se desarrolló una producción lírica de rasgos esencialmente homogéneos: rasgos que se pueden atribuir a los modos de una orientación poética que precisamente en Giusto de' Conti tuvo el más acreditado representante, y por ende al magisterio que él pudo ejercer personalmente en los últimos años de vida, transcurridos como consejero en la corte *malatestiana* de Rímini. Autores en los que se ha detectado la influencia de la *Bella mano* fueron en Urbino Antonio da Montalcino y Angelo Galli; en Rímini Francesco Palmario y el mismo Señor Sigismondo Pandolfo Malatesta; en Pésaro Alessandro Sforza y Raniero degli Almerici, a cuya pluma debemos también uno de los testimonios integrales de la *Bella mano* que nos han llegado (PO)¹⁴³. Pasando a la tradición manuscrita, a ambientes culturalmente modestos (como prueban las grafías

¹³⁷ A Refrigerio si debe el sonetto en alabanza de Giusto de' Conti que abre la *princeps*. Para los temas y estilemas de Conti acogidos por estos autores cfr. PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 184 n. 22.

¹³⁸ BOLOGNA, Bibl. Universitaria, 2457.

¹³⁹ BOLOGNA, Bibl. Universitaria, 2618.

¹⁴⁰ FIRENZE, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 1378.

¹⁴¹ FIRENZE, Bibl. Riccardiana, 976.

¹⁴² Véase MONTAGNANI, C. "Un 'buon' testimone? Il caso del codice Isoldiano". en: *Nuova rivista di letteratura italiana*, 6 (2003). Pp. 27-48.

¹⁴³ Cfr. SANTAGATA, M. "Tra Pesaro e Urbino" en: M. Santagata; S. Carrai. *La lirica di corte*, op. cit.

semigóticas de F8, FR2¹⁴⁴, C¹⁴⁵) de pequeñas localidades de Marche, o de zonas marginales (quizás de Umbría y Abruzzo), remiten las misceláneas aquí localizables (algunas de ellas muy ricas en textos de Conti, como los 22 conservados por FR2, y los 12 contenidos en C, procedente de un pequeño centro urbano de la zona de Urbino como es Talacchio), mientras que de las capitales de los varios estados italianos nos han llegado los testimonios integrales de la obra, como EI de Rímini; PO, realizado en Pésaro; y O, redactado en las prisiones de Urbino (por Antonio Petrucci, nacido y formado en Siena, pero adoptivo de Nápoles por actividad poética).

En conclusión: de los datos hasta aquí aportados flora con evidencia la inmediata y extraordinaria difusión de las rimas de Conti; una fortuna que, sin embargo, es destinada a una rápida decadencia justo al final del siglo. En los testimonios relativos al período en cuestión la presencia de la tradición es reducida al mínimo, a favor de una atención casi exclusiva hacia la poesía contemporánea, que rechaza «decisamente ai margini la presenza di autorevoli modelli come il Petrarca o Giusto de' Conti»¹⁴⁶.

Para el público más cercano a la lírica cortesana de final de siglo (el público sin duda más numeroso entre los contemporáneos) el nombre de Giusto de' Conti está por perder su fama y notoriedad. Sólo en antologías más retrospectivas como FR, o en ambientes marginales como los frecuentados por el compilador de BZ (Angelo Cortino), el autor de la *Bella mano* encuentra a finales del siglo XV o al principio del nuevo siglo una atención notable; pero

¹⁴⁴ FIRENZE, Bibl. Riccardiana, 1126.

¹⁴⁵ CARPENTRAS, Bibl. Inguimbertaine, Italiano 393.

¹⁴⁶ DELCORNO BRANCA, D. "Notizie di manoscritti. Canzoniere quattrocentesco appartenuto a Hernán Colón". En: *Lettere italiane*, 22 (1970). Pp. 212-248, a p. 218. Esto no significa, sin embargo, que la producción de libros estuviese olvidándose de los clásicos vulgares, y es preciso recordar que de la *Bella mano* daba todavía en el 1492 una edición completa (SvI).

entre los lectores más al día las pocas obras suyas, que todavía circulaban, viajan, de manera muy significativa, sin nombre.

Será, finalmente, el “trecentismo” característico del siglo XVI el que lleve a cabo la caída de la fortuna de Giusto. Y si entre los testimonios de pleno siglo XVI que nos han llegado ninguno es capaz de atribuirle los raros textos de la *Bella mano* casualmente transcritos, la prueba determinante de esta caída se encuentra, de forma paradójica, en las palabras con las que, quien se encargó de la única edición de la *Bella mano* producida en Italia en el siglo XVI (Venecia, 1531), quiso introducir su propia propuesta editorial:

Sono più giorni e mesi trascorsi, magnanimi e benigni lettori, ch'alle mani mi divenne un'operetta di vaghi e ridenti fiori ripiena, il cui molto desiderato nome lungo tempo m'è stato nascosto. E io non poco invaghito d'intendere il lei compositore, a molti nobili e valorosi uomini dotati d'acuto e natural giudizio la demonstrai. E dopo molte lunghe fatiche, Giusto di Co(n)ti gentiluomo romano, di scienze, di studio e d'onestade riccamente vestito, e poeta di felice memoria degno, il ritrovai¹⁴⁷.

¹⁴⁷ El texto es extraído de PANTANI, I. “Tradizione e fortuna delle rime di Gusto de' Conti”. En: *Schifanoia*, 8 (1989). Pp. 37-96, a p. 86.

El aex nostro dombra era gia tinto,
El a nemica mia riuolta era
Anagbogar se stessa e sua beltade
E infino a terza hauea lanista aliera,
Dico di lei che adorna nostra etade
E sola infiora: el mondo non lamerta
In cui se obscura il pregio di beltade
Si che di doppia nocte era coperta
La terra albori: bel sancto ragio uolse:
Che uolto in su faccea mia uista incerta,
Non so che lamemoria qui mi tolse:
Che non so ben ridir se piu soffersi:
Ne so sel mio pensier iui piu accolse
E qui fugendo il sonno gli occhi apersi;

.s. FINIS .s.

PER ME SCIPIONEM MALPIGLIVM
BONONIENSEM. M. CCCC. LXXII.

(Imagen n° 2)

CAPÍTULO II

LAS FUENTES CLÁSICAS

2.1 Empleo de las fuentes y funcionamiento del topos

Los capítulos 2 y 3 constituyen un análisis de los *topoi* y de las fuentes empleadas por Giusto de' Conti en la *constitutio textus*. Como demostraremos a lo largo de este primer párrafo, hay dos tipologías principales de fuentes y una tipología secundaria.

Por tipología principal¹⁴⁸ de fuente entendemos todas las fuentes que:

1) definen la macroestructura de la obra, que se presenta como un cancionero¹⁴⁹, o sea como una recogida ordenada de poemas¹⁵⁰ que se reordenan según el desarrollo de una historia de amor.

¹⁴⁸ COMPAGNON, A. *La seconde main : ou le travail de la citation*. Paris : Editions du Seuil, 1979; FUMAROLI, M. *L'Âge de l'Eloquence : Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Geneve: Droz, 2002.

¹⁴⁹ Historia principal se define aquella que reúne la mayor parte de los poemas que compone el cancionero dentro de los que se entremezclan composiciones ocasionales: correspondencia poética, composiciones de carácter político etc.

¹⁵⁰ Por lo que se refiere a las formas métricas, Giusto se demuestra una vez más capaz de una imitación del modelo petrarquesco que implica variación de la misma fuente primaria (a través de la hibridación de textos formalmente distantes) y autonomía con respecto a ella (por lo que recurre a fuentes estilísticamente compatibles con el modelo constituido por el poeta aretino y más conformes con su condición psicológica, a veces del todo distinta de la de Petrarca). Las elecciones del poeta de Valmontone, de hecho, son muy significativas, tanto que, en este ámbito también, se convierten en punto de referencias para el petrarquismo del siglo XV. De las 150 composiciones que constituyen la *Bella mano* 135 son sonetos, 5 canciones, 4 tercetos encadenados, 3 sextinas y 2 baladas. Si por lo que se refiere a los sonetos, a las sextinas y las baladas, en cuanto a su presencia, Giusto parece seguir el ejemplo de su maestro, no se puede afirmar lo mismo por las canciones (29 en los *Rvf*) y por los madriglaes (completamente ausentes). Y si, así pues, Conti resulta petrarquescamente autor de sonetos, hay que destacar su tendencia a la utilización de formas poco o para nada petrarquescas de los tercetos, como por ejemplo las series CDE CED (ausente en los *Rvf*) y CDE DCE, que revela otra fuente de la segunda mitad del siglo XIV: Serdini. Autor, este último, de una canción (la primera) de la que Conti reproduce el esquema en su *Selva ombrosa aspra e fera*. Donde, en cambio, más se hace evidente la voluntad de Conti de restablecer el modelo de Petrarca es sin duda en el relanzamiento de la sextina. Aun así, otros modelos se asoman al escritorio del poeta de Valmontone, como Alberti y Dante, especialmente el Dante "petroso" (como demuestra la sextina 98 *Quand'è la notte oscura e quando è il sole*, que reproduce las palabras rimas "colli" de *Rime* 101 y "luce" de *Rime* 102). De Alberti viene también el experimentalismo que caracteriza los tercetos encadenados, a los que está reservada la última parte del cancionero de Conti. En el 142 (*Odite, monti alpestri, li miei versi*), de hecho, aparece el heptasílabo, como verso central de cinco tercetos-estribillo, ligeramente variados: innovación compartida con la elegía *Mirtia* de Alberti,

2) establecen la constitución de los personajes que participan en la historia de amor, la cual representa el *plot* principal del cancionero.

3) permiten al poeta sacar el material constitutivo de los *topoi* que sostienen la obra. Sobre todo, teniendo en cuenta que, como diremos pormenorizadamente a lo largo de nuestra tesis, el cancionero de Giusto tiene su punto de coherencia textual y poética en un *topos*: él de la *bella mano* que da el título a toda la obra.

Con fuentes secundarias nos referimos, en cambio, a aquella fuente que el autor emplea para armonizar las eventuales desarmonías entre las fuentes primarias. De modo que las secundarias operan como factor de conexión del lenguaje poético de Giusto.

Como decíamos, la *Bm* es un cancionero, o sea un conjunto de textos poéticos que se desarrolla a partir de una historia: la historia del amor desafortunado entre el poeta y una mujer, Isabetta, que pasa de representar un ideal amoroso a ser connotada negativamente por su rechazo hacía el noble sentimiento del yo lírico.

Inmediatamente, detrás de semejante estructura detectamos el gran modelo de los *Rvf* de Petrarca, y, de hecho, después del aretino, cronológicamente, es Giusto el primer poeta italiano que se enfrenta a la forma cancioneril¹⁵¹. La *Bm* viene a ser, pues, absolutamente, el segundo cancionero

y que parece recrear estructuras fundamentales de los clásicos latinos (como, por ejemplo, la alternación elegíaca de versos de diferente extensión). Finalmente, no petrarquesco es el uso lírico y elegíaco del terceto encadenado amoroso: los *Triumph* son, de hecho, un poema narrativo que excede a la simple temática sentimental, y, una vez más, ellos se acompañan de otros modelos secundarios como el ya citado Serdini (sobre todo por *Bm* 143) y el Boccaccio del *Ameto*, importante no sólo por los tercetos líricos ensartados en la narración en prosa, sino también por la ambientación pastoral. (Cfr. PANATANI, I. "Soluzioni metriche" en: Id. *L'amoroso messer*, op. cit. Pp. 87-93).

¹⁵¹ Fundamentales las investigaciones de Santagata sobre la historia de la *forma canzoniere* (cfr. SANTAGATA, M. *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Padova: Liviana, 1979 y SANTAGATA M.; CARRAI S. "La forma canzoniere" en: Id.

de la historia de la literatura italiana, si por cancionero entendemos una reunión de poemas que narran una historia claramente deducible siguiendo la lectura ordenada de los textos¹⁵².

Aunque podemos afirmar que la estructura de la obra de Conti debe mucho a la de su modelo, hay diferencias notables entre los dos cancioneros. Ante todo, hay que destacar que los *Rvf*, que cuentan con más del doble de textos con respecto a la *Bm*¹⁵³, presentan un número conspicuo de composiciones ocasionales, a veces no directamente relacionadas con la historia de amor que celebran, como ya nos sugiere el título latín elegido por el poeta. La *Bm*, en cambio, está formada por una serie de textos muchos más coherentes y se centra exclusivamente en la historia entre el poeta y Isabetta.

De ahí el título que la tradición atribuye al cancionero de Conti, el cual constituye una prueba ulterior de la homogeneidad macrotextual que la relación entre Giusto e Isabetta le confiere. La *Bella mano*, de hecho título no autorial, particulariza en el detalle de la mano, imagen y símbolo de la ambigüedad erótica de Isabetta, el centro que une y determina el desarrollo de la obra.

La lirica di corte, op. cit. Pp. 31-39). Mientras que de opinión contraria es Gorni, el cual propone seguir la historia de los distintos cancioneros (cfr. GORNI G. “Le forme primarie del testo poetico” en: A. Asor Rosa (Dir.). *Letteratura italiana*, III: *Le forme e il testo*, 1: *Teoria e poesia*, Torino: Einaudi, 1984. Pp. 504-518).

¹⁵² La forma definitiva, constituida por 150 composiciones, se debe a la *editio princeps* boloñesa de 1472 y a su fortuna. A partir de esta, de hecho, el cancionero de Conti conservará la misma fisionomía y también el encabezamiento que le atribuyó en aqueella ocasión el editor Malpigi: «libellus foeliciter incipit intitulus La bella mano» (Cfr. QUAQUARELLI, L. “Intendendo”, op. cit. Pp. 185-86, y Id. “Quelle pochette”, op. cit. Pp. 51-53). A pesar del mérito del primer editor, hay que recordar también que él fue el responsable de una fuerte *toscanizzazione* fonética del manuscrito por él utilizado y procedente de area *padana*, y del desorden con el que fueron ensambladas las composiciones del *libellus*. Fue Corbinelli, que se ocupó de la fundamental edición parisina de 1589, quien restableció la estructura macrotextual transmitida por la rama *c* de la tradición. Tal estructura se mantuvo por más de tres siglos, hasta la edición de Giuseppe Gigli de 1916, para ser luego, en 1918, nuevamente manipulada por Leonardo Vitetti, responsable, según Pantani, de la escasa fortuna crítica de la obra en el siglo XX (Cfr. PANTANI, I. *Fortuna e sfortune della Bella mano*, en *L'amoso messor*, op. cit. Pp. 197-201).

¹⁵³ 366 composiciones en total, con una clara preponderancia de sonetos (317), que se refleja también en el cancionero epígono de Conti.

La otra gran diferencia entre los dos cancioneros consiste en el modo en el que se desarrolla la historia. En el caso de Petrarca el punto de ruptura y asimismo el viraje de la obra es representado por la muerte de Laura, que determina la división entre la primera parte de las rimas en vida y la segunda en muerte, o si se prefiere en presencia y ausencia de Laura. En Giusto, en cambio, el momento de separación es determinado por el rechazo de la pasión amorosa del poeta por parte de la mujer, de modo que, si por un lado el poeta de Valmontone reproduce la bipartición del modelo, por el otro Isabetta nunca desaparece. En la *Bm*, de hecho, son el amor y el odio (sentimientos evidentes ya en Petrarca) hacia una mujer que decidirá dirigir su benevolencia hacia un rival del poeta, los que determinan la partición. En el cancionero de Conti no hay lugar, entonces, para el tormento espiritual que llevará al poeta aretino (como adelantado en el soneto proemial), que siente el peso del pecado y el deseo de purificación, a reconsiderar su existencia, guiado por la toma de conciencia que «quanto piace al mondo è breve sogno» (*Rvf* 1, 15). La segunda parte del *Canzoniere* está marcada por la angustia del paso del tiempo («La vita fugge, et non s'arresta una hora», *Rvf* 272, 1) y por el acercamiento despiadado de la muerte, que lejos de ser un puerto tranquilo en el que encontrar amparo, se vuelve en un *dubbioso passo* (*Rvf* 126, 22). De ahí la necesidad de Petrarca de dirigir su vida, y por lo tanto su poesía, hacia algo más firme y duradero que los efimeros bienes terrenales: el cielo. Hacia el cielo se dirige también el último terceto encadenado de Conti (*Se con l'ale amorse del pensiero*), casi como un extremo homenaje a su maestro. Pero no queda nada de la atormentada espiritualidad petrarquesca, el viaje hacia la verdad del empíreo emprendido por el *intelletto* es, de hecho, una elevación del alma, acorde con la nueva

sensibilidad neoplatónica que empieza a informar los círculos intelectuales, hacia su lugar originario, donde también reside la *bella idea* de Isabetta¹⁵⁴. La pasión del poeta de Valmontone es, entonces, del todo humana y terrenal, tanto que encuentra su antagonista en el rival que se quedará, al final, con la mujer tan anhelada. Un oponente físico y real, no interior a su propia conciencia, como en el caso del aretino, exactamente a la manera de Catulo y de los elegíacos.

La presencia de otra tipología de fuente primaria, o sea la elegía latina, se refiere exactamente a esta variación en la estructura macrotectual de la *Bm*. El modelo de Petrarca, de hecho, no daba a Giusto la posibilidad de describir la mujer como objeto de odio, lo que caracteriza, como hemos dicho, la segunda parte de su cancionero¹⁵⁵; mientras que de los versos eróticos romanos Giusto conseguirá sacar recursos lingüísticos y estilísticos para esbozar una figura de mujer negativa, como en muchos pasajes de sus obras Catulo, Propertio y Ovidio hacen respectivamente con Lesbia, Cintia y varias de las mujeres que protagonizan las epístulas amorosas de las *Heroidas*.

El problema al que Conti tiene que enfrentarse es ahora, así pues, la integración en el lenguaje poético de la *Bm* de la lección del modelo petrarquista con una descripción negativa de la mujer; y es justo ante este reto literario innovador cuando Giusto recurre a las fuentes secundarias. Dante, sobre todo el Dante de las rimas petrosas y los poetas del *stilnovismo* ofrecen, de hecho, al

¹⁵⁴ Del terceto 150 se hablará más detenidamente en el capítulo III de este trabajo.

¹⁵⁵ Es verdad que también Petrarca lamenta, a veces, la crueldad y la indiferencia de Laura, comparandola, por ejemplo, con una “fera bella et mansueta” (*Rvf* 126, 29). Pero como los dos adjetivos de grado positivos nos sugieren, el aretino nunca llega a maldecir a su amada, que, como la tradición *stilnovista* requiere, sigue siendo figura angélica y por lo tanto benigna. Sin embargo, los extremos a los que llegan algunas injurias de Conti, encuentran su justificación en las fuentes clásicas, como veremos a lo largo de este capítulo.

poeta de Valmontone el medio para poner de acuerdo las dos tradiciones poéticas, que representan las dos almas de su cancionero.

Podemos interpretar, pues, el alejamiento de la *Bm* del modelo de los *Rvf* como la manera por medio de la que Giusto plantea, en el marco de la imitación de Petrarca, la inserción de una situación muy común en la elegía erótica latina¹⁵⁶, que describe amores conflictivos y para nada ideales. Este planteamiento le permite a Giusto salir de la lógica de la *laus* que define la tradición poética italiana a partir de sus orígenes sicilianos, pasando a través del *Stilnovo*, de Dante, del Boccaccio de la *Elegia di madonna Fiammaetta* y para terminar justamente con los versos vulgares de Petrarca.

La mujer de Giusto deja de ser únicamente un paradigma angelical positivo, se transforma en una mujer diabólica, en una mujer que se define por su relación conflictiva con el hombre y el amor y, hay que destacarlo, en una mujer que no respeta y no comparte la fidelidad de su amante: Isabetta es “infidel” y, como demuestran los sonetos en los que irrumpen los celos de Giusto, se entrega a otro hombre (situación típica en la elegía erótica latina y antigua).

Este cambio determina también un giro no sólo en la mirada del poeta hacia la mujer, sino también decreta una transformación del *modus operandi* poético con el que Giusto construye el objeto de sus versos amorosos. Isabetta no puede seguir siendo una mujer angélica, imagen de la perfección de Dios en el mundo; sino que la traición, para decirlo así, le confiere una corporeidad, por

¹⁵⁶ Cfr. VEYNE, P. *L'Élégie érotique romaine : l'amour, la poésie et l'Occident*. Parigi: Seuil, 1983; CANALI, L. *Amore e sessualità negli autori latini*. Milano: Bompiani, 2001; CANALI, L.; PERILLI, L. *I tre volti di Catullo*. Milano: Rizzoli, 2013; CONTE, G. B. *Generi e lettori: saggi su Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*. Milano: Mondadori, 1991.

que, por medio de dicha acción tan humana, Isabetta deja de ser un ser espiritual y se transforma en mujer material.

Esto explica perfectamente la elección de una tópica del cuerpo: en el cancionero dominan las referencias a la mano, a la cabellera, a los ojos, más que a la mirada, y a otros detalles físicos que, aunque estrictamente petrarquistas, contribuyen a la definición del cuerpo ambiguo y traidor de la mujer amada y odiada. El uso conspicuo de una tópica corporal, además, marca el segundo punto de lejanía entre Conti y Petrarca: el lenguaje petrarquesco en las manos de Giusto se convierte en un precioso manantial casi inagotable de donde sacar imágenes y estilemas aptos a la construcción de un cuerpo vivo y mucho menos *rarefatto*. De ahí, así pues, el complejo entramado de relaciones intertextuales entre el poeta, Petrarca y las fuentes antiguas, y asimismo la consecuente necesidad de emplear lenguajes poéticos que permitan la mediación entre las dos fuentes primarias de la obra.

La poética de Giusto corresponde a un explícito intento a favor de la definición del personaje de Isabetta y de la amarga historia de su traición, visible tanto en los contenidos, como también en la manera de manejar las fuentes.

El principio humanista y renacentista de *imitatio* informa por lo tanto los versos de Conti. Pero aquí también, considerando lo dicho hasta ahora, hay que destacar una vez más la autonomía del epígono con respecto a su modelo. Conocemos bien la importancia que asume para Petrarca la imitación de lo antiguo, cuya admiración está en la base de su nueva sensibilidad humanista. Una posición intelectual de vanguardia que aflora especialmente de la relación que el aretino mantiene con Giovanni Boccaccio. Los dos se encuentran, de hecho, por primera vez en Florencia en 1350, fecha a la que sigue una serie de

contactos, también epistolares. En la epístola del 28 de octubre de 1359 (*Familiars XXIII*, 19), dirigida a Giovanni Boccaccio con la ocasión de avisar al amigo de la necesidad de cambiar un verso de la sexta égloga de la primera bucólica, donde utiliza unas palabras tales como aparecen en el sexto libro de la *Eneida* («atque intonat ore»), el aretino expone algunas reflexiones sobre la actividad literaria y especialmente sobre la práctica de la imitación poética. Refiriéndose, de hecho, a un joven muy deseoso de aprender las *humanae litterae* escribe:

Firmabit, ut spero, animum ac stilum, et ex multis unum suum ac proprium conflabit, et imitationem non dicam fugiet sed celabit, sic ut nulli similis appareat sed ex veteribus novum quoddam “Latio intulisse” videatur¹⁵⁷.

El joven aprecia especialmente a Virgilio («in primis sane Virgilium miratur») y, arrebatado por la belleza de sus versos, él compone los suyos. Petrarca, que evidentemente aprueba la admiración hacia el poeta latino, lo avisa, sin embargo, de que su obra sólo tiene que asemejarse a la del modelo y no ser una sola con él:

curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior

¹⁵⁷ «Yo espero que él consiga reforzar su mente y procurarse, de los muchos que ya existen, un estilo suyo propio, de manera que pueda decir que no evita la imitación, sino que la disimula, así que su estilo aparezca cogido de los autores antiguos, pero, al mismo tiempo, no parezca similar a ninguno otro hasta el punto de juzgarse totalmente nuevo». Nótese que la expresión “Latio intulisse” es una cita de la famosa epístola de Horacio (II, 1, 156), en la que el escritor ratifica la superioridad cultural de Grecia con respecto a Roma: «Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agresti Latio» («La Grecia conquistada a su fiero vencedor conquistó e introdujo las artes en el agreste Lacio»).

laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias. Standum denique Senece consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius¹⁵⁸.

Para exponer sus ideas relativas a la *imitatio* literaria, Petrarca se sirve de una comparación del arte poético con el pictórico. Un retrato pictórico, de hecho, se considera tanto más bueno cuanto más similar a la imagen original. No es así en literatura, donde la relación entre la obra y su arquetipo tiene que recordar el parecido que existe entre padre e hijo, por la que mirando al hijo (y sobre todo a sus ojos) vuelve a la memoria el padre. Sus cuerpos no son exactamente iguales, sino que la que los pintores llaman “aerem” (aire) produce cierta semejanza. De esa forma, la imitación no tiene que ser evidente ni manifiesta y el escritor tiene

¹⁵⁸ «El que imita tiene que tener cuidado que lo que escriba sea similar pero no idéntico al modelo, y que la semejanza no sea la del retrato con el original, que cuanto mayor, más alabanza obtiene el artista, sino la del padre con el hijo, en los cuales, a pesar de la grande diversidad de las partes del cuerpo, tanto el tipo como él que los pintores llaman aire, que se reconoce en el rostro y especialmente en los ojos, producen una tal semejanza que mirando la cara del hijo, de inmediato, nos viene a la memoria el padre. Si, de hecho, lo sometiéramos a un examen detallado, todo nos parecería distinto; pero hay un no sé que de misterioso que produce aquel efecto. Así que también nosotros tenemos que trabajar para que haya algo similar entre muchas cosas diferentes y ese algo esté bien escondido y no se pueda reconocer sino a través de una cuidadosa investigación, de manera que sea posible entender la semejanza más que explicarse. Por lo tanto, hay que servirse del arte y de los colores de los demás, pero no de las palabras; por que en los primeros la semejanza se encubre, en las otras se hace evidente. Aquello es de los poetas, mientras que esto de los monos. Y como antes Horacio y luego Séneca aconsejaron, tenemos que escribir como hacen las abejas, que, no conservando las flores sino transformándolas en un panal, hacen de muchas y distintas una mejor y diferente y producen la miel».

que utilizar el estilo de otros, pero nunca sus palabras. Aquí encontramos pues un principio fundamental de la teoría de la imitación petrarquesca, o sea el así llamado *abstinendum verbis*. Un principio que, sin embargo, los imitadores de Petrarca parecen desconocer del todo. Para terminar, Petrarca recurre a otra metáfora, muy amada por los escritores clásicos: la de las abejas (*apes*): para diferenciarse de los monos, escribe de hecho el aretino, los poetas tienen que hacer como las abejas, las cuales transforman lo que recogen de diferentes flores en la mejor miel.

Esta misma imagen encontramos en *Familiares XXII, 2*, otra carta escrita a Boccaccio en octubre 1359. La preocupación de Petrarca es aquí también dirigida hacia el resultado poético de un texto en latín (una égloga del *Bucolicum carmen*), que parece necesitar, según el autor de la misma, escaementado por los consejos de Horacio¹⁵⁹, de una labor de paciente revisión, corrección y mejoramiento («quid lime indigum»).

En la primera parte de la epístola, así pues, Petrarca pronuncia una especie de ley de competencia cultural, según la cual los escritores se equivocan más sobre lo que mayormente conocen y menos en lo que conocen poco:

Siquidem omnes nos quicumque novi aliquid scribimus, sepius fallunt que melius didicimus inque ipso scribendi actu familiaris ludunt. Certius scimus que lentius sunt mandata memorie¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Famosos los versos del *Ars poetica* en los que se describía el trabajo de los poetas como un lento y meditado limado (v. 291: «poetarum limae labor»; v. 388: «nonumque prematur in annum»).

¹⁶⁰ «Por que a todos nosotros los escritores más a menudo nos fallan las cosas que aprendimos mejor, y en el mismo acto de escribir nos engañan las cosas más familiares. Conocemos mejor las cosas que hemos entregado más cuidadosamente a la memoria».

Con estas palabras, que podrían parecer oscuras y paradójicas, Petrarca se refiere al papel de la memoria relativamente a la composición literaria. Para un escritor, de hecho, la familiaridad con ciertos autores clásicos supone un riesgo: el aretino afirma que ha leído ya tantas veces las obras de Virgilio, Horacio, Tito Livio y Cicerone que es difícil diferenciar y reconocer las palabras de éstos de las suyas. Muchos más conscientes y voluntarias son, en cambio, las citas de autores poco estudiados. Aquí empieza, pues, la reflexión del humanista sobre la práctica de la *imitatio* en la literatura, desarrollada a través de la referencia por un lado a la idea de la cultura como nutrimento que hay que asimilar, y por el otro a las imágenes antitéticas de las abejas, que transforman y reelaboran, y del histrión, que simplemente viste trajes que no son suyos:

Vitam michi alienis dictis ac monitis ornare, fateor, est animus, non stilum; nisi vel prolato auctore vel mutatione insigni, ut imitatione apium e multis et variis unum fiat. Alioquin multo malim meus michi stilus sit, incultus licet atque horridus, sed in morem toge habilis, ad mensuram ingenii mei factus, quam alienus, cultior ambitioso ornatu sed a maiore ingenio profectus atque undique defluens animi humilis non conveniens stature.

Omnis vestis histrionem decet, sed non omnis scribentem stilus; suus cuique formandus servandusque est, ne vel difformiter alienis induti vel concursu plumas suas repetentium volucrum spoliati, cum cornicula rideamur. Et est sane cuique naturaliter, ut in vultu et gestu, sic in voce et sermone quiddam suum ac proprium, quod colere et castigare quam mutare cum facilius tum melius atque felicius sit¹⁶¹.

¹⁶¹ «Admito que suelo adornar mi vida y mi conciencia con las sentencias y las máximas ajenas, pero no el estilo; citando la fuente o a través de cambios evidentes, como hacen las abejas que forman la miel de varias y distintas flores. Prefiero, a no poder ser de otra forma, que mi estilo sea inculto y áspero, pero que, como un traje, quede ajustado y a la medida de mi ingenio, antes que sea de otro y más culto, como si fuera un vestido maravilloso, pero producido por un ingenio más grande y que se caiga por todas partes, no apto a la medida de mi humilde mente. Al histrión le corresponde cada tipo de traje, pero no cualquier estilo al escritor: cada uno tiene que crear y conservar el suyo, para que no seamos, vestidos con plumas ajenas o despojados por los que se

Por lo tanto, el estilo de un escritor tiene que construirse de forma autónoma y personal respecto a los modelos, de los que sacan el material apto a la construcción. Además, Petrarca vuelve a insistir sobre el *topos* clásico de las abejas, que produce una única miel a partir de muchas flores y distintas¹⁶².

En el mismo momento en el que Petrarca funda la instancia clasicista de la imitación, pone en evidencia también la importancia de la autonomía del escritor que imita: si el hecho de imitar consiste en el uso de lo que ha sido asimilado, aquello que no se puede traducir en una mecánica repetición, para que sea manifiesto el ingenio del imitador.

Si Virgilio es el guía, concluye el aretino, imitar a Virgilio quiere decir seguir su camino sin renunciar a la propia libertad y autonomía. Y es justamente por lo que Petrarca vuelve sobre dos versos de égloga proponiendo dos variantes que maticen la dependencia demasiado evidente de los versos respectivamente de Virgilio y Ovidio. La imitación, en definitiva, tiene que ser una técnica literaria que salvaguarde la originalidad y que sea el fruto de una asimilación profunda, y no de una extracción elemental, manifiesta, y por lo tanto inmediatamente reconocible.

Giusto de' Conti, como demostraremos a lo largo de este trabajo, parece preocuparse muchos menos por la identificación de las citas. Él, de hecho, si bien no repite al pie de la letra los versos del modelo, utiliza estilemas fácilmente atribuibles no sólo a Petrarca, sino también a Dante y los elegíacos latinos, de

quitan las suyas propias, ridiculizados como la corneja. En realidad, todos tenemos naturalmente, como en la persona y en los gestos, así también en la voz y en el hablar un no sé que de singular y propio, que es mejor, más fácil y útil corregir y limar que cambiar».

¹⁶² Séneca había escrito en el libro XI (84) de las *Ad Lucilium epistulae morales*: «apes debemus imitari». La misma imagen recurre en el *Ars poetica* de Horacio.

los que a veces traduce literalmente unos pasajes. Esto, sin embargo, no quiere decir que Conti renuncie totalmente a su autonomía, sino que la libertad del poeta de Valmontone se realiza no tanto en la forma lingüística de su obra cuanto en su contenido. La distinta macroestructura ideada por Conti justifica un uso de las fuentes de una forma original, en cuanto sus palabras se emplean para expresar conceptos e imágenes muy distintos. Una de ellas es la figura de Isabatta, y si en los *Rvf* el escondimiento de las citas se correspondía en la creación literaria, con la construcción de un personaje ideal, y, para decirlo así, la cita petrarquesca es ocultada en un juego poético en el que resulta escondida Laura misma, asimismo en la *Bm* la cita de Giusto es pública, detectable y abierta, como público, detectable y abierto es el personaje de Isabetta.

El *modus poetandi* de Conti, construido mediante el reconocimiento de la cita, en su inmediata identificación por parte de unos lectores que pertenecían al ámbito de la corte, testimonia tanto el cambio notable de rol de un poeta que vive entre 1390 y 1449, cuanto la distinta fruición de su obra, en relación al modelo. Este, de hecho, a pesar de una sensibilidad por muchos aspectos ya humanista, se coloca todavía dentro de un contexto cultural totalmente medieval. Unos cambios determinados no sólo por hechos históricos y sociales, como el florecer de la institución cortesana, sino también por razones típicamente literarias. El momento en el que Giusto escribe, de hecho, es el momento en el que ya existen las obras maestras de Petrarca, de Dante y de Boccaccio, sin que exista todavía, sin embargo, un canon literario codificado, que, a partir de estos autores, dos generaciones después de Giusto, Bembo definirá. Por lo tanto, hay que interpretar y leer la cita abierta como una declaración de intención poética con la que Giusto, y más en general los así llamados “poetas cortesanos” del

siglo XV, declaran su valor literario, su pertenencia a una tradición literaria ilustre, que sigue las huellas de la más alta poesía lírica del *Duecento* y *Trecento*. Una tradición que magistralmente Petrarca había asimilado y reelaborado en sus *Rvf*, y a la que se añade el redescubrimiento, en una óptica ya del todo humanista, de la gran elegía latina.

Finalmente, podemos afirmar que es el reconocimiento de la cita que pone al poeta dentro del marco de una tradición, o, mejor dicho, es la cita misma lo que, por medio de su identificación, crea la tradición que justifica y incluye la obra contemporánea.

Todo esto sin olvidar que el escenario donde los intelectuales y los poetas actúan es la corte: es decir una sociedad encerrada en la que la ritualidad, la repetición y la regularidad de los gestos determinan la vida social¹⁶³.

En un período que ya es humanístico en Italia, y que corresponde a “El otoño de la Edad Media”, para emplear la bien conocida expresión de Huizinga, en el resto de Europa, la repetición del gesto, que en literatura se traduce en la cita abierta de las fuentes, es una manera de solucionar el problema representado por la autoridad y la legitimidad culturales.

En esto la poesía de Giusto es una manifestación definitivamente prematura y pionera de la nueva cultura. Es uno de los primeros, y de hecho quizás el primero, en definir un nuevo marco de experimentación, que caracterizará la producción literaria del siglo XV, y a partir de la que se desarrollará la trayectoria que, al final del período propiamente humanista y al

¹⁶³ Para el contexto histórico, social y cultural del período en cuestión cfr. HUIZINGA, J. *Il problema del Rinascimento*. Roma: Donzelli, 2015; Id. *L'autunno del Medioevo*. Milano: Rizzoli, 2015; GARIN, E. *La cultura del Rinascimento*. Roma: Laterza, 2010; ELIAS, N. *La società di corte*. Bologna: Il Mulino, 2006; QUONDAM, A. *Il libro a corte*. Roma: Bulzoni, 1994.

principio del Renacimiento maduro, permitirá a Pietro Bembo recoger las sugerencias y los resultados de un siglo de experimentalismo, literario y lingüístico, para poner las bases teóricas y prácticas del petrarquismo más exitoso del siglo XVI.

Y serán justamente estas características de la obra de Conti las que van a costarle muy caro: la operación literaria de Bembo, de hecho, terminará borrando la de sus antecesores, sobre todo la de un clasicista *ante litteram* como Giusto. De aquí, entonces, la importancia del redescubrimiento de un escritor como Giusto de' Conti: por un lado, por su papel fundamental en la formación de la moda literaria del petrarquismo, y por el otro porque nos permite descubrir un modelo petrarquesco inédito, alternativo y ductil, que se pone en una posición dialéctica en relación a su epígono, fundador a su vez de una nueva poesía experimental y concebida como aséptica y mecánica aplicación de reglas lingüísticas.

2.2 Connotaciones estéticas y las implicaciones amorosas de la mano

*Quanto più poi di tutte piace una, dico, non brutta, che si conosca chiaramente non aver cosa alcuna in su **la faccia**, benché non sia **così bianca né così rossa**, ma col suo color nativo pallidetta e talor per vergogna o per altro accidente tinta di un ingenuo rossore, **coi capelli a caso inornati e mal composti** e coi gesti semplici e naturali, senza mostrar industria né studio d'esser bella? Questa è quella sprezzata purità gratissima agli occhi ed agli animi umani, i quali sempre temono essere dall'arte ingannati. Piacciono molto in una donna **i bei denti**, perché non essendo così scoperti come la faccia, ma per lo più del tempo stando nascosti, creder si po che non vi si ponga tanta cura per fargli belli, per mostrargli, scopriria l'arte e, benché belli gli avesse, a tutti pareria disgraziatissimo, come lo Egnazio catulliano. El medesimo è **delle mani**; le*

*quali, se **delicate e belle** sono, mostrate ignude a tempo, secondo che occorre operarle, e non per far vedere la loro bellezza, lasciano di sé grandissimo desiderio e **massimamente revestite di guanti**; perché par che chi le ricopre non curi e non estimi molto che siano studio o diligenza alcuna*¹⁶⁴.

La investigación sobre las formas de la *descriptio puellae* en la obra de Conti cobra un significado especial si pensamos en «los escasos estudios filológicos encaminados a reconstruir la morfología del *topos* a lo largo del tiempo»¹⁶⁵, por decirlo con las palabras de María de las Nieves Muñiz Muñiz, y si consideramos también el momento crucial para la formación del canon lírico no sólo italiano, sino europeo.

Por lo tanto, este capítulo se configura como una pequeña pero importante contribución a una reconstrucción de la historia del *topos*, una historia evidentemente muy amplia y compleja, que abarca trayectorias cronológicas, geográficas y lingüísticas.

El siglo XV sin dudas representa un embudo en el que confluye y se vuelve a plasmar una larga tradición clásica y romance de la que ya se habían nutrido en el siglo anterior Petrarca y Boccaccio. Además, esta tradición que por un lado se hace más grande, gracias al redescubrimiento de autores olvidados

¹⁶⁴ CASTIGLIONE, B. *Il libro del Cortegiano*, edición de A. Quondam. Milano: Garzanti, 2011. Pp. 87-88. Es interesante notar que en este pasaje del *Corteseano*, Castiglione, por medio de las palabras del Conde Ludovico de Canossa, ofrece una descripción de una mujer ideal citando justamente los detalles corporales (que hemos transcrito en negrita) que forman el canon breve de la *descriptio puellae*, de la que hablaremos a lo largo de este capítulo. Se trata del rostro (con sus típicos colores blanco y rojo), de la cabellera (con sus cabellos desordenados), de los dientes, a los que se añade una parte anatómica externa a la cabeza: la mano. Esta última nos interesa especialmente, ella es definida como objeto de deseo, sobre todo si cubierta por el guante.

¹⁶⁵ MUÑIZ MUÑIZ DE LAS NIEVES, M. “La descriptio puellae: tradición y reescritura” en: C. Esteve (Comp.). *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR, 2014. Pp 151-189, p. 152.

como Lucrecio o los griegos, por el otro cambiará radicalmente la postura de los lectores hacia el mundo clásico.

Si inmediatamente el título de la obra del Conti por un lado nos remite sin equívocos a Petrarca, y especialmente a los sonetos así llamados “sonetti del guanto” (CXCIX, CC, CCI), cuyos primero empieza justamente «O bella man», esto no sólo no excluye que los modelos de referencia puedan ser también los elegíacos, que habían elaborado un estereotipo de belleza femenina en el cual entra también la *manus*, sino que en Giusto, quizás por primera vez, observamos una verdadera *contaminatio* entre la fuente reciente, aunque autorizada, y las fuentes clásicas, las cuales forman parte directamente de la consitución del horizonte intertextual de Giusto.

Como advierte Pantani¹⁶⁶, el contenido de la obra de Conti legitima ampliamente semejante título y de hecho la mano de Isabetta se nombra bien 47 veces en 32 textos¹⁶⁷.

Mediante un cuidadoso análisis de las constancias nos damos cuenta de que estas ofrecen un ejemplo especial de reelaboración temática y como observa la Bartolomeo, «il motivo scelto a siglare l’intera opera, risulta connaturato ad essa e caricato di significati e interpretazioni che si scostano, in parte, dalla più nota e sicura fonte di ispirazione petrarchesca»¹⁶⁸.

La mano cumple en el cancionero una función aglutinante de manera independiente y por encima de las varias situaciones narrativas, y aquellos tres sonetos, ciertamente objetos de mucha atención por parte de Giusto, que de allí

¹⁶⁶ PANTANI, I. *L’amoroso messer*, op cit. P. 79.

¹⁶⁷ El término *mano* está distribuido en la *Bella Mano* en 44 diferentes textos y cuenta en total 64 presencias.

¹⁶⁸ BARTOLOMEO, B. “La mano, la fenice, la ‘navigatio’. Temi petrarcheschi nella rielaborazione di Giusto de’ Conti”. En: *Rivista di Letteratura Italiana*, 11 (1993). P. 105.

extrae el motivo conductor y fuertemente connotativos de su obra, no se adoptan como modelos para ninguna de su composición. «Non c'è nella *Bella Mano* alcun testo che possa dirsi impostato per organizzazione del contenuto o della forma ai sonetti di Petrarca»¹⁶⁹. Conti realiza, con respecto al modelo, una acción indiscutiblemente selectiva, por lo cual solo pocos elementos se derivan de la formulación petrarquesca y de esa forma el motivo en la *Bella mano* se articula de manera más personal.

Es precisamente en esta ampliación del texto, y del *topos*, con respecto al modelo petrarquista, donde se refleja la influencia de las fuentes clásicas. Éstas le proporcionan a Giusto una forma poética alternativa de donde sacar imágenes, cuadros narrativos y situaciones que le permiten crear un entramado, y una estructura de cancionero, original y notablemente personal.

Hay que destacar que Giusto elige y extrae de los *Rvf* de Petrarca un *topos* menor, muy poco desarrollado por el poeta toscano, y que no desempeña un papel central en la estructura poética de los *Rvf*: el detalle físico de la mano. Alrededor de este tópico Giusto es capaz de construir un universo poético nuevo y la construcción de la imagen de la mano le lleva lejos del camino donde se quedaban las huellas de Petrarca. De hecho, la mano de Isabetta y sus acciones concretas, tanto benéficas como malvadas, termina siendo metáfora (deberíamos mejor hablar de sinécdoque) de una mujer real.

La mano no es una imagen alegórica ni tampoco es el fantasma que la aristotélica “facultad imaginativa” dibuja en el corazón del poeta, sino que representa el signo material de la presencia física de Isabetta en el cancionero de Giusto. Esta presencia conlleva un relevante cambio en la poética que gobierna

¹⁶⁹ Ivi, p. 109.

no sólo la realización de la *descriptio puellae* sino toda la obra de Conti. Y es justo en esta diferencia donde detectamos la influencia de la elegía erótica de la edad de Augusto, caracterizada por aquel cambio de relación con la antigüedad clásica que enmarca, literaria y filosóficamente, el Renacimiento italiano.

A pesar de su olvido en la reconstrucción crítica del canon literario italiano, el texto de Giusto marca un cambio poético profundo que aleja definitivamente la tradición poética italiana de un ámbito medioeval y aristotélico para llevarla, como demostraremos, hasta una nueva poética neoplatónica de la visión.

Por un lado, así pues, la belleza ideal de Isabetta, y por el otro el motivo temático de la fisicidad. Y es justamente en los textos donde Conti predispone el elogio de la mano, conjuntamente a otros atributos físicos de la mujer, donde la figura femenina emerge en toda su corporalidad.

Por lo que respecta a la designación de la belleza de Isabetta, de hecho, Conti enlaza con los modos seleccionados y coherentes de aquel canon breve petrarquesco que Pozzi¹⁷⁰ ha revelado en todos sus refinados mecanismos. Este discierne dos tipos de canon a los que se remite la descripción de la belleza física:

un canone lungo permette il dettagliamento di tutto il corpo, un canone breve si ferma al viso, aggiuntovi a scelta un dettaglio, per così dire adiacente (la mano, il collo, il seno). Tuttavia il criterio selettivo non si limita alla misura del volto, ma impone lì dentro una selezione, escludendo il naso, le orecchie, il mento e altri dettagli minori che compaiono nel canone lungo. Restano in positivo i capelli, la fronte, le guance, la bocca, diversificata spesso nelle due unità delle labbra e dei denti¹⁷¹.

¹⁷⁰ POZZI, G. "Temi, topoi, stereotipi" en: A. Asor Rosa (Dir.). *Letteratura italiana, III: Le forme del testo, 1: Teoria e poesia*. Torino: Einaudi, 1984. Pp. 391-436.

¹⁷¹ Ivi, p.400.

Y el mismo estudioso añade en otro estudio sobre el mismo tema:

Nel canone breve si assiste al ritorno delle rigide forme petrarchesche: rinasce l'attenzione verso le motivazioni secondarie di natura tattile; ne consegue che il bianco delle guance venga rappresentato dai figuranti di latte, neve, e fiori vari, giglio, ligustro, viola, mentre i figuranti del tipo avorio, marmo, cristallo vengono dirottati a rappresentare membri ai quali conviene la motivazione secondaria della durezza (fronte, collo, seno, mano). Sul versante del rosso, con simmetria assoluta, si affievolisce l'uso di rubino e di corallo (dato che non esistono parti anatomiche rosse motivate secondariamente secondo la durezza) per cedere il posto a rosa, ostro, porpora. Di conseguenza si fanno più esclusivi i legami tra singoli comparati, inducendo un'ulteriore forma di stereotipizzazione: per es. perla si lega esclusivamente ai denti, rosa, nonostante non vi contraddica la motivazione secondaria, cessa di designare le labbra e così via¹⁷².

La sede propia de semejante canon breve se indica además en la poesía lírica, y no nos sorprende entonces que también Giusto de' Conti haya seguido lógicas restrictivas con respecto al modelo. Este, en efecto, no solo excluye de la *Bella mano* cada texto que se abandonase a la descripción de detalles anatómicos o de figurantes metafóricos¹⁷³ extraños al canon, sino que el cancionero no recogió tampoco bellezas autorizadas como las del *collo* y del *seno*¹⁷⁴. Por lo que respecta a los figurantes, Conti admite un uso más extensivo

¹⁷² POZZI, G. "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione". En: *Lettere Italiane*, XXXI 1 (1979). Pp. 3-30, p. 9.

¹⁷³ Hemos mantenido en este trabajo la palabra "figurante", que es la que utiliza Pozzi en sus ensayos para referirse a los términos con los que se realizan las metáforas: el oro, el sol, los diamantes, etc.

¹⁷⁴ Como recuerda Pantani, estas dos bellezas, presentes en *Rvf (collo: CXXVII 77, CLXXXV 2, CXC 9; seno: 126 9, CLX 2)*, se encuentran en las composiciones extravagantes de Giusto (XIII 2, CLXXXV 7, LV 5, XVIII 10), donde por otra parte aparecen también ejemplos de canon largo, como *le mammelle* di XIII 8 e XXXIV 8. No es así en la *Bella mano*, donde canonicamente

del motivo de la *viola*¹⁷⁵, mientras que imágenes comunes en los *Rvf* resultan, en cambio, excluidas (es el caso por ejemplo de *avorio*) o atestiguadas de forma muy excepcional (como por ejemplo *neve*)¹⁷⁶.

Otra vez, el cambio no está directamente en los elementos escogidos, por que, según dice Pozzi, efectivamente Giusto, así como Petrarca, respeta la estructura del canon breve, pero lo trata de forma diferente, en cuanto distinto es el intento poético del poeta de Valmontone. El canon breve petrarquesco reconstituye una imagen ideal, mientras que él de Conti tiene como objetivo trazar una figura que corresponda a una mujer física y concreta que, justo con su presidir la escena poética, causa toda aquella dialéctica doble del *eros*, que, con sus valores positivos y negativos, conduce la historia de la *Bella mano*.

De todas maneras, según el Pantani, no se debe pensar al respecto en una simple tendencia a la ultracorrección. El Conti en su representación de la belleza femenina parece al revés aspirar no solo a la hermosura de los movimientos¹⁷⁷ sino a un espectro cromático articulado en el que el máximo de luminosidad sea reservado a la figura global de la amada (a menudo definida un *vivo sole*, o *luce [...] dal ciel scesa*) a sus ojos (*due stelle*) y a las cabellera (*lacci d'oro*), a los

se alaban solamente *capelli, fronte, ciglia, occhi, guance, bocca, labbra, denti, piede*; mientras no como bellezas aparecen le *sorde orecchie* de ella (XLVIII 4, LXXXV 10, CXLVIII 156), y el *naso* de el (CXLIX 175).

¹⁷⁵ Pozzi explica que, si la rosa se especializa para significar el rojo, la viola, que en toda la tradición literaria italiana es su contrario hasta las *rose e viole* de Leopardi, queda un significante abierto para significar tanto el rojo cuanto el blanco. En Petrarca CCXXIV designa solo la palidez, pero luego, hasta los finales del siglo XV, vale sin restricciones también para el rojo. Y justamente la absoluta indiferencia con la que la utiliza Giusto de' Conti refleja bien la situación general (véanse a este propósito los textos VII, CXLVIII, XXXI, X, donde se pasa del denotar el color blanco de la piel, al rojo de las mejillas, a los labios y a los dientes). Cfr. POZZI G. *Temì, topoi*, op. cit. P. 408.

¹⁷⁶ Petrarca había recurrido, en *Rvf*, al *avorio* y a la *neve* respectivamente 5 y 24 veces. Giusto en la *Bella mano* se sirve de la segunda como figurante de belleza sólo en el ternario CXLVIII en el verso 161.

¹⁷⁷ De Isabetta se alaban a menudo el *bel tacer* (VII 12, de *Rvf*, CCLXI 10), el *divin portamento* (XIII 61, XLIII 3, XLV 3, de *Rvf*, CXXVI 57), el *andar celeste* (XIII 61, XXIII 12, p. e. de *Rvf*, XC 9) etc. (cfr. sobre todo el soneto XLV).

que se contrapone un candor de la piel no deslumbrante, un *chiaro impallidir* inconcebible en Petrarca como signo de belleza¹⁷⁸: de aquí pues el uso de las *viole* e incluso de las *perle* para sugerir un delicado blancor.

El soneto XXXIV de la *Bella mano*, que se sitúa entre aquellos en los que se delinea una *descriptio figurae* de la amada, resulta ser notable, puesto que vemos confluir en él muchos de los elementos citados en CC de los *Rvf*:

Io **vidi** già sì altere e nuove cose,
che **il pensier** sol da ogn'altra m'allontana,
vidi nuova sembianza più che *umana*
dove ogni arte Natura, e il *Ciel* ripose:

vidi le *ciglia* tanto avventurose
giunte a quegli *occhi* ove ogni luce è vana,
e *quella Man*, che sol potria far sana
l'alta piaga d'amor, che *il cor* mi rose;

seguendo di chi m'arde i passi e l'orme,
parole udii ch'altru'ascoltar non lice,
fra *perle e rose* mosse con silenzio.

Questi atti nel mio cor con salde norme
ferno già dolcemente la radice,
donde or vien frutto amaro più che assenzio. (*Bm* XXXIV)

Non pur *quell'*una bella ignuda *mano*,

¹⁷⁸ Vease por ejemplo los versos 166-172 (I) del *Trionfo della Morte*, donde Laura aparece bella también en la muerte («Morte bella pareo nel suo bel viso»): «Pallida no, ma più che neve bianca/ che senza vento in un bel colle fiocchi, / pareo posar come persona stanca».

che con grave mio danno si riveste,
ma l'altra et le duo braccia accorte et preste
son a stringere *il cor* timido et piano.

Lacci Amor mille, et nesun tende invano,
fra quelle vaghe nove forme honeste
ch'adornan sí l'alto habito *celestes*,
ch'aggiunger nol pò stil né 'ngegno *humano*:

li *occhi* sereni et le stellanti *ciglia*,
la bella bocca angelica, di *perle*
piena et di *rose* et di dolci *parole*,

che fanno altrui tremar di meraviglia,
et la fronte, et le chiome, ch'a vederle
di state, a mezzo dí, vincono il sole. (RvfCC)

En este texto, en el que Petrarca insiste un poco más respecto a los demás en la descripción de Laura, podemos observar una inversión del orden convencional de los elementos que constituyen la figura femenina, en el que solo la boca no respeta la secuencia. Es el único caso en el *Canzoniere* y representa también una excepción extremadamente insólita con respecto a la tradición, que solía proceder en la *descriptio superficialis* (o sea física en oposición a la *descriptio intrinseca*, que corresponde, en cambio, a la representación de las características morales) desde lo alto hacia lo más bajo¹⁷⁹. Excepción, sin embargo, explicable a través de la referencia al macrotexto del *Canzoniere*: el

¹⁷⁹ «Et sic / A summo capitis descendat splendor ad ipsam / Radicem» escribía en su *Poetria nova* el tratadista inglés Geoffroi de Vinesauf (cfr. FARAL, E. *Les artes poétiques du XII et du XIII siècle*. Parigi: Librairie H. Champion, 1958. Pp. 598-599).

soneto CC, de hecho, se conecta directamente al anterior, el cual está totalmente dedicado a la mano de Laura, a sus dedos y al guante. El soneto CC parte, entonces, de la mano de Laura para luego subir hasta la cabeza¹⁸⁰.

Petrarca, pues, construye la figura de Laura a través de siete detalles corporales: las manos, los brazos, los ojos, las cejas, la boca, la frente y la cabellera. La estructura del topos petrarquesco resulta, entonces, establecida según un esquema del tipo 2 : 2 : 1 : 2. Es un esquema totalmente atípico en los Rvf, donde Petrarca parece optar mayormente para las fórmulas 2 :1 o la repetición de una pareja de detalles por x veces¹⁸¹, pero que, si nos fijamos bien, sigue manteniendo su simetría a pesar de su irregularidad. Si, de hecho, quitamos de la lista los primeros dos elementos (las manos y los brazos) que sirven para conectar el soneto al anterior y que no presentan figurantes metafóricos, nos queda una fórmula 2 : 1 : 2, de cinco elementos agrupados de forma especular. A los ojos y a las cejas, partes anatómicas contiguas, de las que se evidencian el brillo y el esplendor (*sereni et stellanti*), corresponden la frente y la cabellera, ellas también adyacentes y brillantes más que el sol en verano¹⁸². En medio, un elemento único, la boca, no acompañado por ningún otro detalle corporal, pero representado por dos figurantes (*perle et rose*), que corresponden tradicionalmente a los dos componentes de los dientes y los labios, y que siguen la motivación de la materia y del color.

¹⁸⁰ Esas observaciones se encuentran en POOLE, G. "Il topos dell' 'effictio' e un sonetto del Petrarca". En : *Lettere Italiane*, XXXII 1 (1980). Pp. 3-20.

¹⁸¹ La observación es de Pozzi, el cual afirma que Petrarca «sistemizzò i rapporti correnti fra le varie motivazioni di rosso, bianco e giallo e dei loro figuranti secondo due schemi fissi: o la ripetizione per x volte di una coppia o la disposizione dei dati secondo la collocazione simmetrica di 2 : 1» ("Il ritratto della donna", op. cit. P 7).

¹⁸² La cabellera es normalmente asociada a la imagen del oro, según la motivación del color, y no de la luz, tradicionalmente característica de los ojos. Notamos, por lo tanto, aquí también una infracción por parte de Petrarca en las normas que suelen gobernar la *descriptio figurae* de Laura.

El soneto de Conti, que resulta claramente deudor de la composición de Petrarca¹⁸³, imita el modelo, proponiendo, sin embargo, una estructura distinta del *topos*. Ante todo, Conti elimina los detalles de la frente y de la cabellera, quedándose, de esta forma, con 5 elementos (como el núcleo fundamental de *Rvf* CC), organizados, a diferencia del modelo, según un orden descendiente. Sin embargo, justo como había hecho el aretino con el detalle de la boca, Giusto interrumpe la serie descendiente con la representación de la mano, la protagonista, como sabemos, de su cancionero. La mano de Isabetta es retratada como la responsable del mal estado del corazón del poeta, exactamente como los brazos de Laura son representados en el acto de apretar el corazón de Petrarca.

La fórmula que describe el uso del *topos* de la *descriptio figurae* en *Bm* XXXIV resulta, pues, 2 : 1 : 1. Un esquema asimétrico, que ve los ojos y las cejas por un lado, representados según la motivación del resplandor, y la boca por el otro, distinta en los dos elementos de los dientes y los labios (*perle e rose*, exactamente como en el modelo), separados por *quella man*, que ocupa los últimos dos versos del segundo cuarteto (posición resaltado también sintáctica y métricamente).

Además, hay que destacar que Giusto de' Conti es consciente de la estructura marcotextual de los *Rvf*. La imitación por parte del poeta de Valmontone no se limita, de hecho, al soneto CC de los *Rvf*, sino que se extiende al CXCIX. En el primer cuarteto de *Bm* XXXIV Conti, para alabar la perfección celeste de Isabetta se refiere a ella como a una «sembianza più che humana, *dove ogni arte Natura, e il Ciel ripose*», reproduciendo evidentemente en un único verso *Rvf* CXCIX, 3-4: «*man ov'ogni arte et tutti loro studi / poser Natura e 'l*

¹⁸³ Como demuestra también el esquema métrico (ABBA ABBA CDC CDC) que reproduce exactamente el soneto petrarquesco.

Ciel per farsi honore». Conti no sólo copia del Petrarca el binomio Natura y Cielo, sino que el adverbio *dove*, el sintagma *ogni arte* y el verbo, del cual elige una versión alterada por el prefijo intensivo *ri-*¹⁸⁴. El poeta de Valmontone parece, pues, desmontar en trozos el dictado petrarquesco para reconstruirlo en sus versos, combinando, además y como es típico en su *modus operandi*, pasajes de distintas composiciones del modelo.

Por lo que respecta a la construcción y la evaluación de la figura femenina del cancionero se revela imprescindible distinguir los caracteres petrarquescos de los que proceden de otras fuentes, o de los que son innovadores¹⁸⁵.

Conti, intentando recorrer precisamente un camino más original, demuestra querer poner en el centro de su imaginario sentimental no tanto una global figura de mujer, sino el primer plano de su mano¹⁸⁶.

¹⁸⁴ El verbo, utilizado como palabra rima, parece conferir al verso de Conti una prosodia y una musicalidad inéditas. Sin embargo, su nueva disposición y su rima con el sustantivo *cose* amplía la imitación hacia otra famosísima y extremadamente significativa composición del *Canzoniere*, la canción final a la Virgen. Allí, en la primera estrofa, dedicada a alabanzas de la madre de Dios, encontramos la rima *pose : rispose : cose*.

¹⁸⁵ Si consideramos las técnicas utilizadas para nombrar a la amada, por ejemplo, nos percatamos inmediatamente de que Giusto lleva al extremo una reticencia ya presente en los *Rvf*, donde Laura se encuentra nombrada directamente solo cuatro veces (CCXXXIX 8 e 23, CCXCI 4, CCCXXXII 59). En la *Bella mano* el nombre de la protagonista no está nunca directamente pronunciado y Giusto renuncia también a cualquier juego paronomástico que sugiera el nombre de Isabetta. Conti parece pues mirar más hacia el modelo de Boccaccio de la *Amorosa visione* cuando recurre al acróstico en la quinta estancia en la canción XXXVI (*Isabeta mia gentile*).

¹⁸⁶ Es significativo, a propósito de este asunto, que en el último soneto dirigido al Conti por Angelo Galli se recuerda como objeto del amor de Giusto no Isabetta, sino justamente un' «antica, ligiadra e bella mano»; y que en el soneto con que introdujo la *princeps* boloñesa de la *Bella mano*, Giovan Battista Refrigerio quiso exaltar a Conti además de Dante y Petrarca contraponiendo a los nombres de Beatrice y Laura, «una bella man» como objeto de su canto: «Non cantò mai de Laura o Beatrice / l'un tosco e l'altro in sì legiadro stile, / che d'una bella man Iusto gentile» (véase PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 100).



(Imagen nº2)

A esta el poeta pide apoyo para su inspiración (II 5-6):

Porgami speme quella bella e bianca
man ch'ì cor strugge, e par che mi conforte;
e renda l'alma in sua ragion più forte
chi spesso le mie guancie inrossa e inbianca.

El poeta no se ve capaz de narrar con las solas fuerzas del intelecto cómo ocurrió el enamoramiento y con qué ímpetu semejante sentimiento le haya poseído el corazón («All'alta impresa, ove la mente stanca / drizza l'ingegno e le parole morte, / soccorra chi m'ha posto in dura sorte: / che l'intelletto per se stesso manca»). Él invoca entonces la mano de la amada, sabiamente en el principio del verso, la misma mano que consume el corazón de pasión y parece confortarlo a la vez. El sentimiento amoroso, simbolizado por los *occhi infiammati* se describe prontamente como engaño que priva el poeta de su

libertad («gli occhi infiammati [...] / che vita m'han spogliato, e libertade.»). En este contexto la mano de la amada parece adquirir incluso para Giusto de' Conti el tradicional papel representado por las Musas, análogamente a lo que había hecho Propercio (II, I 3-4) que reconduce su inspiración a la misma Cintia:

Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo:

Ingenium nobis ipsa puella facit¹⁸⁷.

A la mano de Isabetta Giusto llega a atribuir a través de sinécdoques verdaderos estados psicológicos, como en XXIX 1-2, donde la mano actúa como cruel instrumento de Amor:

Né tanto mio soffrir move a mercede
la Man leggiadra, con che Amor m'ha morto,
né so quanto gli spiaccia avermi scorto
al mortal passo se il mio mal non crede.

Y en XLIV 12-14, donde, con una cláusula indiscutiblemente petrarquesca¹⁸⁸ el poeta se declara imposibilitado para desarrollar el *servitium* para su *domina*, no obstante, es ella quien domina su ánimo y le prohibirá escribir versos para cualquier otra:

la man che del mio petto tien la chiave,
né per suo servo mi ritien, né vuole

¹⁸⁷ Esto no me lo canta Calíope, esto no Apolo: / mi amada misma es la que provee mi talento.

¹⁸⁸ Refiero a propósito dos ejemplos muy significativos. Uno en *Rvf* LXIII 9-10: «Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave / avete in mano». El otro en *Rvf* CXLIII 10-11: «et così bella riede/ nel cor, come colei che tien la chiave».

che d'altri io parle e scriva in tante carte.

Siempre en esta mano se enfocará, a través de anáfora a ella dedicada, el objetivo en la visión celeste del ternario final (CL 158-175):

e sopra al fortunato e bel suo grembo
la bianca Man di perle star distesa,
e circondata di amoroso lembo.
Questa è la Man da chi fu l'alma presa,
e fece il laccio di che Amor l'annoda,
e tienla in croce e mai non fece offesa.
Questa è la bella Man, che il cor m'inchioda,
soavemente sì che il sento appena;
questa è la Man, che tutto il mondo loda.
Questa è la bella Man che al fin¹⁸⁹ mi mena:
e vaneggiando in parte l'alma induce,
dove è sol pianto doglia angosciosa e pena.
Questa è la Man che la mia cara luce,
che io vidi in l'alto esempio immaginato;
questa è la Man che a morte mi conduce.
Questa è la bella Man che il manco lato
mi aperse e piantovvi entro il mal volere,
perché convien ch'io pera in questo stato.

Coincidimos con Bartolomeo¹⁹⁰ cuando sostiene sin embargo que el punto crucial que más profundamente marca el desarrollo creativo de la imagen

¹⁸⁹ En la edición Carabba, realizada por Gigli en el 1931, por nosotros utilizada como texto de referencia, encontramos escrito *al fin*, pero nos parece más correcto enmendar la *lectio* con *al fin*.

¹⁹⁰ BARTOLOMEO, B. *La mano*, op. cit. P. 107.

de la mano en Giusto está en solo dos versos, los primeros dos del soneto CXCIX:

O bella man che mi destringi 'l core
e 'n poco spazio la mia vita chiudi.

Casi todas las citas de este motivo extraíbles de la *Bella mano* están modeladas en este ejemplo petrarquesco; siguen por tanto un esquema base que implica una exacta bipartición de la frase poética en un segmento elogioso y en un segundo dedicado a contener las acciones negativas que esa mano cumple.

Citaremos ahora algunos ejemplos que se presentan como calcos de la estructura petrarquesca.

O man leggiadra, ov'el mio bene alberga,
e morte e vita insieme al cor m'annodi:
o man, che chiusamente l'alma frodi
di quanto ben sperando la mente erga. (XIX 1-4)

O bella e bianca mano, o man suave
che, armata, contra me sei volta a torto:
o Man gentil, che lusingando, scorto
a poco a poco in pena m'hai sì grave. (XXI 1-4)

e quella dolce Man, sol ver me fera. (XXVII 3)

O Man leggiadra, onde mi lega e prende
Amore in guisa, ch'io ne son contento. (XLIII 5-6)

Si ampliamos la ejemplificación podemos observar el modo de obrar diversificado de esta mano, con la que Giusto representa los diferentes momentos del amor, las etapas de un proceso en el que el sujeto que ama es, en realidad, objeto de la cruel, despiadada y antojadiza voluntad de la amada.

En la mano de Isabetta el poeta deposita su esperanza y en XXXIV 5-8 leemos:

vidi le ciglia tanto avventurose
giunte a quegli occhi ove ogni luce è vana,
e quella Man, che sol potria far sana
l'alta piaga d'amor, che il cor mi rose.

Esta posee la facultad pues, como si fuera la mano misma de Amor, de herir y sanar, y en la canción XXXVI el poeta escribe:

o mio soccorso tanto disiato,
per voi mirate, quanto l'alma è involta,
e stretta sì che mai non sia più sciolta,
se non rompe la Man, che già la prese,
quella catena d'oro, [...]

Solamente a la mano le está permitido desatar el vinculo que une al poeta a la amada, causa de todos los sufrimientos, y así entonces despide su canción:

Se per destin, Canzone, o per pietade
la Man leggiadra e sopra ogni altra bella,
la qual prende a diletto i dolor miei,

ti porgerà colei,
che il mio cor volge in questa parte, e in quella,
dille, perché toccarla a me non lice?

De todas formas, el amor no es solamente sinónimo de dolor y tormento, sino que es ante todo un sentimiento tradicionalmente noble y gentil del cual el poeta puede también gozar intelectualmente. Si entonces la función de la mano es la misma, las consecuencias y el afecto pueden variar, como en XLII 5-6:

O Man leggiadra, onde mi lega e prende
Amor in guisa ch'io ne son contento.

Pero, como decíamos, a través de la mano, se representa un amor que nunca logra ser idilio, sin embargo, al revés, es tormento, casi una tortura, como induce a pensar la aglomeración en los versos de instrumentos de martirio con los que la mano flagela al poeta¹⁹¹, dejándolo inmóvil en penosa agonía:

O Man leggiadra, ove il mio bene alberga,
e morte e vita insieme al cor m'annodi:
o Man, che chiusamente l'alma frodi
di quanto ben sperando la mente erga:

e stringi il duro *freno*, e l'*aspra verga*,
che mi corregge, e volve a mille modi,
e legghi il core, e l'alma in tanti nodi,

¹⁹¹ En dos casos el poeta se refiere metafóricamente a la mano nada menos que con la palabra *artiglio*: «Quando costei ver me li passi move / che mi tien stretto con sì fero artiglio» (IX 1-2); «O dispietato artiglio, onde m'abbraccia / Amor [...]».

che a forza converrà, che omai disperga. (XIX)

per voi, mirate come è l'alma involta
e stretta sì, che mai non fia più sciolta,
se non rompe la Man che già la prese,
quella *catena* d'oro, ove la stringe. (XXXVI 40-43)

La man che del mio petto tien la *chiave*,
né per suo servo mi ritien, né vuole
che d'altri io parlo e scriva in tante carte. (XLIV 12-14)

Ben puoi con quella Man tenermi in *croce*
onde sì spesso il dì mi prendi, e legghi,
e quei begli occhi schifi, ove tu spieghi
il foco del desio che ognor mi coce. (XLVIII 5-8)

Se quella bella Man scioglie il *laccio*,
che sì soavemente a poco, a poco
mia vita strugge, e il cor m'annoda e preme. (LXXIII 12-14)

Sólo el sueño permite liberar la mente y entonces la mujer es imaginada
afectuosamente atenta al enjugar las lagrimas del poeta, como en CVI 9-11:

Che giova, pur rasciughi gli occhi miei
colle tue mani; e in mezzo il sonno sola
teco ti parli e te consumi e piagni?¹⁹²

¹⁹² También las manos de Laura cumplen el mismo gesto en in *Rvf* CCCXLII 9-11: «Con quella man che tanto desiai, / m'asciuga gli occhi, et col suo dir m'apporta / dolcezza ch'uom mortal non sentì mai».

Es el único gesto benévolo cumplido por las manos amadas, pero es un gesto soñado.

Sin embargo, Giusto no puede y no quiere separarse de la «cruda sopra ogni altra e bella mano» (XCV 14) y en LV 12-14 escribe:

Sia benedetto quando per mio scampo
corsi, fuggendo il caldo d'altro amore,
alla dolce ombra della bella Mano¹⁹³.

Sin considerar los capítulos finales, que efectivamente constituyen una clase de apéndice del cancionero, la última aparición de la mano de Isabetta la encontramos en el soneto CXLVI (v.14):

Ma per l'usanza colla morte addosso,
vuol che in tanta aspra guerra pace io spero
dalla benigna e sua pietosa Mano.

Conti cierra pues circularmente la *Bella mano* definiendo *benigna* y *pietosa* la mano de la mujer quizás porqué, considerándolo bien, ella ha sido su musa inspiradora y ha alimentado su intención poética, respetando la invocación inicial.

Por lo que respecta a la adjetivación reservada a tal palabra se debe notar que Giusto no sigue en absoluto su principal modelo. Al lado de la consuetud

¹⁹³ Estos versos son una recuperación casi perfecta de versos petrarquescos (*Rvf* CXLII 1-2): «A la dolce ombra de le belle frondi / corsi fuggendo un dispietato lume». Es extremadamente significativo que en Giusto *mano* substituya el *lauro* (*frondi*), *senhal* de Laura y símbolo de la poesía.

pareja *bella e bianca*, reservada a la mano también en Petrarca¹⁹⁴, en el cancionero de Conti encontramos *gentile, leggiadra, pietosa*, que sirven de contrapeso a *superba, dispietata y crudele*. Son todos atributos que en los *Rvf* acompañan el recuerdo de Laura, excepto el último. El primero, palabra clave de nuestra tradición lírica, no necesita presentaciones. Es relevante sin embargo que Petrarca utilice tal atributo para definir el *collo* del ave Fénix del soneto CLXXXV, 1-2:

Questa fenice de l'aurata piuma
al suo bel collo, candido, gentile.

De hecho, como evidencia también Bartolomeo¹⁹⁵, entre los numerosos motivos que del cancionero petrarquesco confluyen en la *Bella mano*, el mito del ave Fénix ofrece un ejemplo especialmente significativo de la técnica de trabajo de Giusto de' Conti. Es decir de su capacidad «di cogliere lo spessore concettuale del motivo prescelto, la selezione effettuata tra i vari elementi concernenti il tema, allo scopo di adattarlo in maniera organica alla vicenda amorosa che anima la sua poesia e alla condizione spirituale da cui scaturisce, e, infine, le forme espressive ereditate o nuove con cui il motivo viene riproposto»¹⁹⁶. A tal propósito podríamos confrontar el soneto petrarquesco recordado precedentemente con el soneto XXVI de la *Bella mano*, que empieza precisamente «Questa fenice, che battendo l'ale».

¹⁹⁴ *Rvf* CCVIII 12: «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca».

¹⁹⁵ BARTOLOMEO, B. *La mano*, op. cit. P. 114.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 115.

Leggiadra se refiere a Laura en *Rvf* CIX, CCXLVII y CCLXVIII, mientras que ella es *pietosa* en *Rvf* CCXL y CCLXXXV. *Benigna* se dirige a Laura una sola vez, en *Rvf* XXIII.

Por lo que se refiere en cambio a la serie, por decirlo así, negativa de los adjetivos, se debe notar desde luego que el par *superba et dispietata* se encuentra ya en *Rvf* XLV (siempre referido a Laura), en el que leemos: «ver' me spietata, e 'ncontra te superba». En el soneto LXXXIII de la *Bella mano*, que sanciona el fin de todas expectativas por parte del poeta, él escribe:

E se per me conforto, e ciascun bene
è spento al mondo, spento ha la speranza
Amor, che tanto m'ha nudrito in vano,

fornisca di tagliar quel che ne avanza
dal filo, che mia vita ancor sostiene,
la tua superba e dispietata Mano.

Encontramos de nuevo estos dos adjetivos en *Rvf* XLV, el primero, y en *Rvf* CXII, el segundo.

Por lo que respecta *crudele*, éste aparece solo dos veces en el *Canzoniere* petrarquesco y las dos referido a Amore¹⁹⁷. En la *Bella mano* leemos (CXIX, 12-14):

ma più di quella Man crudel mi doglio,
che per antica usanza ciascun giorno

¹⁹⁷ Se trata de *Rvf* CCCXX 11: «ò servito a signor crudele et scarso»; y CCCLX 19: «per servir questo lusinghier crudele».

mille volte il mio core e mille afferra.

Es probable pues que el Conti haya encontrado fuerza para tal innovación en la *auctoritas* representada por la tradición elegíaca. En Propercio III 15, 13-14 leemos de hecho:

Ah quotiens pulchros vulsit regina capillos,
molliaque inmites fixit in ora manus!¹⁹⁸

El adjetivo que acompaña *manus* es precisamente *inmites*, aunque en este dístico las crueles manos son las de la reina Antiope, la cual dirige contra sí misma su rabia por el abandono del marido Lico.

En las elegías de Propercio, la mano de Cintia, el verdadero gran amor del poeta, un amor que dura hasta la muerte y mas allá, interrumpido y retomado, maldito pero amado, es retraída en varios actos. Son las manos las que acogen inestables su propia cabeza (I 3, 8: «Cynthia non certis nixa caput manibus»¹⁹⁹) o simplemente unos frutos (I 3, 24: «Nunc furtiva cavis poma dabam manibus»²⁰⁰), son ellas las que arreglan el pelo, despreocupadas del amoroso temer del poeta (I 15, 4-5: «Tu tamen in nostro lenta timore venis, / et potes hesternis manibus componere crines»²⁰¹) y que recogen violas (III 13, 29: «Nunc violas tondere manu»²⁰²).

¹⁹⁸ «¡Ah, cuántas veces la reina le arrancó los hermosos cabellos / y le clavó sus manos despiadadas en las tiernas mejillas!»

¹⁹⁹ «[Cintia] con la cabeza apoyada en sus flojas manos».

²⁰⁰ «Ahora ofrecía al hueco de tus manos frutas furtivas».

²⁰¹ «Tú, sin embargo, ante mis preocupaciones te muestras indiferente; / y eres capaz de arreglar con tus manos los cabellos de ayer». (La indiferencia de la amada es un tema que tendrá mucho éxito en los líricos italianos medievales y renacentistas, entre los cuales también hay que recordar a Giusto de' Conti).

²⁰² «Ora cortar con la mano violetas».

Junto a estos fragmentos afluyen también otros que nos ofrecen una cierta caracterización, en sentido negativo de la mano. Por ejemplo, son *insanis* las manos de Cintia en I 6,16, y es definida como *infesta* su mano en III 15, 15. En la séptima elegía del cuarto libro, en cambio, Propercio tiene una visión de Cintia después de su muerte, ella tenía sus cabellos, sus ojos, la voz como si estuviese todavía viva y en los versos 11-12 leemos: «at illi / pollicibus fragiles increpuere manus»²⁰³.

Son otros los adjetivos que acompañan la palabra *manus* en Tibulo, entre cuyos versos encontramos dos veces el epíteto *teneris* y una vez *casta*, todos en el cuarto libro.

En la tercera elegía (vv. 7-8) leemos de hecho:

Quis furor est, quae mens, densos indagine colles
claudentem teneras laedere velle manus?²⁰⁴

Y más adelante, en los versos 19-20:

Nunc sine me sit nulla venus, sed lege Dianae,
caste puer, casta retia tange manu²⁰⁵.

En estos versos está hablando la joven Suplicia, que dedica estos versos a su Cerinto, el cual se va de caza. Las manos del joven son definidas delicadas y castas.

²⁰³ «Le crujían a ella en los dedos las quebradizas manos».

²⁰⁴ «¿Qué locura, qué insensatez es esa de que tú, queriendo cercar con trampas las tupidas colinas, quieras marcar tus manos delicadas?»

²⁰⁵ «Ahora sin mí no exista ninguna pasión, pero bajo la ley de Diana, casto joven, con casta mano maneja las redes».

En la sexta elegía, en cambio, Cerinto se dirige a su amada para su cumpleaños. Este es el íncipit en el que se invoca a Juno en beneficio de Suplicia para que descienda hacia ella:

Natalis Iuno, sanctos cape turis acervos,
quos tibi dat tenera docta puella manu!²⁰⁶

La noble mozuela es representada en el acto de ofrecer incienso a la diosa con *tenera manu*, es decir dulce.

También Giusto había hecho *dulce* un atributo de la mano de Isabetta, por ejemplo, en el verso 3 del soneto XXVII: «e quella dolce Man, sol per me fera». Tal adjetivo es de todas formas también muy frecuente en los *Rvf*, utilizado por Petrarca en varios contextos. *Dolce*, de hecho, es el *lume* de los ojos de Laura por ejemplo en XI 14; o su *riso*, como en XVII 5; o la misma Laura, definida en XXIII 69 «dolce et acerba mia nemica».

Poco nos sugieren los testimonios oviadianos, como *fallaci manu* (*Heroides*, II 116), *virginea manu* (*Amores*, I 3, 24) o *victas manus* (*Amores*, I 2, 20). Todos ellos poco incisivos excepto uno que parece ser, en cambio, especialmente significativo. En la epístola decimoctava de las *Heroides*, Leandro escribe a su Ero. Se trata de la segunda de los tres pares de cartas que cierran el conjunto y narra la trágica e infeliz vicisitud de los dos amantes, ya conocida en área helenística. Ero y Leandro que habitan en las dos opuestas orillas del Helesponto, se aman apasionadamente. Para ver a su amada, cada

²⁰⁶ «Juno natal, acepta los sagrados puñados de incienso, que te ofrece con tierna mano una joven diestra».

noche el joven debe cruzar nadando las olas del mar, siguiendo la antorcha que Ero enciende alta en la torre donde vive. En los versos 15 y siguientes leemos:

Proinus haec scribens: «felix, i, littera, dixi;
iam tibi formosam porriget illa manum.
Forsitan admotis etiam tangere labellis,
rumpere dum niveo vincula dente volet»²⁰⁷.

Leandro despide su carta feliz precisamente porqué alcanzará muy pronto la *bella mano* de la amada²⁰⁸.

Para recomponer el clásico binomio de Conti²⁰⁹ dedicado al elogio de la mano de Isabetta, citamos pues también Propertio III 6,12: «Ornabat niveas nullane gemma manus?»²¹⁰. La interrogación retórica está dirigida a Ligdamo, por quien el poeta quiere recibir noticias sobre su *domina*. El adjetivo *niveas* evoca nítidamente el blancor y el candor de las manos de Isabetta.

Ya se ha dicho anteriormente que es el candor del blanco lo que determina no sólo la hermosura de Isabetta, sino el estereotipo de la mujer literaria y sobre todo lírica. Pero esta característica no es ni prerrogativa de la tradición literaria italiana ni de las demás experiencias en lengua vulgar, si no

²⁰⁷ «Rápidamente, escribiendo estas líneas, dije: “¡Ve, carta, con buen agüero! Dentro de poco ella alargará hacia ti su hermosa mano; quizá incluso te rozará acercando sus labios, al querer romper tus ataduras con su diente de nieve”. (Nótese, además de la hermosa mano, el otro detalle corporal constituido por el diente de nieve. Ovidio está refiriéndose claramente a la blancura de los dientes de la mujer, metáfora que utilizará muchos siglos después Petrarca, el cual, sin embargo, decidirá distinguir el blanco de los dientes (que según su textura serán representados por las perlas) y el de la piel (que siempre siguiendo una analogía material será significada por la nieve)».

²⁰⁸ El verso 16 «iam tibi formosam corrige illa manum» es traducido y citado por Petrarca en los versos conclusivos de la canción XXXVII de los *Rvf*, exactamente en el verso 116: «ch’ella ti porgerà la bella mano». A este texto, y especialmente a los versos 113-120, remite puntualmente el Conti en la estrofa final de *Bm* XXXVI (vv. 86-96), donde encontramos entre las demás referencias la ovidiana: «la man [...] bella / [...] / te porgerà colei».

²⁰⁹ Véase por ejemplo el exordio del soneto CXIV: «La bella e bianca Man che il cor m’afferra».

²¹⁰ «¿Verdad que ninguna piedra preciosa adornaba sus manos de nieve?».

que ya la literatura latina nos aporta un canon en el que no se prescinde de tal prerrogativa. Como recuerda también el Pozzi «i classici (classici latini ovviamente, qualora s'intenda parlare di discendenza diretta) forniscono in gran parte gli elementi che resteranno a lungo immutabili. [...] Quasi tutte le metafore che continueranno a decorare la bellezza muliebre sono già presenti presso i classici latini: neve, avorio, marmo, latte [...]»²¹¹. Cintia, Corina o Delia son bellezas ebúrneas. En *Amores* III 2, Ovidio describe los momentos transcurridos junto a su amada asistiendo a las carreras en el circo y en el verso 42 escribe así: «Sordide de niveo corpore pulvis, abi!»²¹². Tal nitidez si no se halla en los versos dedicados a sus manos²¹³, es característica peculiar de otras partes del cuerpo²¹⁴, como la cara y los brazos. Empecemos examinando los fragmentos dedicados a estos últimos, aunque, realmente, no poseen nunca tal calidad en los *Rvf* y ni en la *Bella mano*.

En Propercio II 16,24 leemos: «Candida tam foedo brachia fusa viro»²¹⁵. Los blancos brazos son los de Cintia estrechadas en torno al rival del poeta, fuente de su dolor («Praetor ab Illyricis venit modo, Cynthia, terris, / maxima praeda tibi, maxima cura mihi»²¹⁶, vv. 1-2).

En II 22, 1-6, en cambio, Propercio explica a Demofonte haber sido frecuentemente víctima de la belleza de muchas mujeres:

²¹¹ POZZI, G. *Temí*, op. cit. P. 420.

²¹² «¡Fuera de este cuerpo níveo, polvo sucio!»

²¹³ En Propercio II 1,9 no aparece el termino *manus* si no *digitus*: «Sive lyrae carmen digitis percussit eburnis».

²¹⁴ En la elegía latina encontramos, entre los elementos físicos de la figura femenina también el seno, que como ya hemos dicho, no está incluido en el canon contiano. En Propercio II 22,8 por ejemplo: «Candida non tecto pectore si qua sedet». Cándido es también el seno de Laura en *Rvf* CLX 11: «[...] over quand'ella preme / col suo candido seno un verde crespo!».

²¹⁵ «Extendidos tus cándidos brazos a tan repugnante hombre».

²¹⁶ «Ha venido hace poco, Cintia, de las tierras de Iliria / un pretor, que es máximo botín para ti, máxima preocupación para mí».

Scis here mi multas pariter placuisse puellas:
scis mihi, Demophon, multa venire mala.
Nulla meis frustra lustrantur compita plantis;
o nimis exitio nata theatra meo,
sive aliquis molli diducit candida gestu
brachia seu varios incinit ore modos!²¹⁷

Aparece nuevamente el mismo sintagma acompañado por la descripción de un gesto preciso.

En los *Amores* de Ovidio encontramos, en cambio, otro binomio, pero igualmente atribuible a la misma imagen y entonces también con el mismo significado. En II 16, el poeta está en Sulmona, pero su llama es ausente («At meus ignis abest»²¹⁸). Ovidio quisiera estar con ella y afirma en el verso 20: «dummodo cum domina, molle fuisset iter»²¹⁹. Sigue luego en los versos 27-30:

Quod si Neptuni ventosa potentia vincit
et subventuros bufere unda Deos,

Tu nostris niveos umeris impone lacertos;
corpore nos facili dulce feremus onus²²⁰.

Los brazos de Corina son blancos como la nieve.

²¹⁷ «Tú sabes que ayer a mí muchas jóvenes me agradaron por igual / sabes que a mí, Demofonte, me vinieron muchos males. / Ninguna plaza recorrieron en vano mis plantas; / ¡oh, teatros nacidos para mi demasiada destrucción, / ya si uno en lánguido gesto extiende sus cándidos / brazos, ya si su voz ejecuta cantos en diversas tonalidades!»

²¹⁸ «Pero mi fuego está lejos».

²¹⁹ «Dulce me sería el camino, con tal de hacerlo en compañía de mi dueña».

²²⁰ «Y si nos vence el poder que Neptuno tiene sobre los vientos y el oleaje se lleva a los dioses que nos iban a prestar ayuda, cuelga de mis hombros tus niveos brazos: será fácil soportar sobre mi cuerpo tu dulce carga».

En el tercer libro, en cambio, la elegía VII nos informa de “una vana batalla amorosa”. Ovidio cuenta haber yacido en la misma cama con una mujer hermosísima (*formosa*) y no es casual que, describiendo las características físicas de ella, en los versos 7-8, diga:

Illa quidem nostro subiecit eburnea collo
bracchia, sithonia candidi ora nive²²¹.

Los brazos de la desconocida amante son como el marfil y mas blancos que la nieve de Sitonia.

La cuarta elegía del cuarto libro del conjunto que forma el *Corpus Tibullianum*, en cambio, es una oración a Apolo para que baje y eche de Suplicia su mal. El quinto y el sexto verso recitan pues así:

Effice ne macies pallentes occupet artus,
neu notet informis pallida membra color²²².

Los miembros de la joven y entonces, por sinécdoque, también su cuerpo, son pálidos, pero no por culpa de la enfermedad. Tibulo espera, de hecho, que dicha blancura no sea marchitada por aquel morbo.

También las *Heroides* nos ofrecen, finalmente, un ejemplo de este tipo. La vigésima epístola es la que escribe Aconcio a Cídipe. Según la leyenda (una de las historias de amor más admiradas en el mundo helenístico), Aconcio, encontrándose en Delfos para las fiestas en honor de Diana, se enamora

²²¹ «Y eso que ella echó a mi cuello sus brazos de marfil, más blancos que la nieve sitonia».

²²² «Haz que la debilidad no se adueñe de sus pálidos miembros, ni la lividez marque su blanco cuerpo».

imprevistamente de Cídipe, a quien divisa delante del templo de la diosa. Lanza entonces a los pies de la niña una manzana en la que ha escrito la fórmula de un juramento de amor. Cídipe lee en voz alta, enfrente del simulacro de la diosa, las palabras de Aconcio, y ya que cada promesa intercambiada en el templo era considerada inviolable, acaba siendo ligada al joven sin saberlo. Después de un tiempo el padre de Cídipe, ignorando lo que había ocurrido en el templo, promete la muchacha a otro hombre. Pero Cídipe, cuando se acerca el momento de la boda, sufre una violenta fiebre. Entonces le escribe Aconcio y en los versos 137 y siguientes leemos:

Et cursus miserum, quod me procul inde remoto,
quem minime vellem, forsitan alter adest.
Ille manus istas effingit et adsidet aegrae
invisus superis cum superisque mihi,
dumque suo temptat salientem pollice venam,
candida per causam bracchia saepe tenet
contrectatque sinus et forsitan oscula iungit²²³.

El joven está triste porque se imagina a otro cerca de la cama de la amada, el cual puede apretarle las manos y tocarle el cándido brazo.

El color blanco es entonces una característica fundamental de la belleza femenina tanto en la elegía latina cuanto en nuestro Giusto de' Conti. Ulteriores pruebas provienen, de hecho, de los adjetivos que califican el rostro. En la *Bella*

²²³ «¡Y desgraciado también porque, estando yo apartado y lejos de ti, quizá otro – el que yo menos quisiera – está acompañandote! Él toca esas manos y se sienta al lado de la enferma, odiado por los dioses de arriba, y junto con los dioses de arriba también por mí. Y mientras tantea con su pulgar una vena palpitante, acaricia una y otra vez con esa exusa tus blancos brazos, y palpa tus senos, y tal vez te besa».

mano las dos variantes *volto* y *viso* se repiten unas treinta veces en total. En la mayoría de los casos no están acompañados por atributos o son definidos tradicionalmente con *bel*²²⁴. Así, por ejemplo, en el verso 13 del soneto VI: «[...] rimirando nel bel volto»; o en el verso 12 del soneto LXXXVI: «Intanto in mente adombro quel bel volto»²²⁵.

Lo mismo ocurre con *viso*, que además de ser definido *altero*, *adorno*²²⁶, *molle* y *beato*, en el último ternario en el que la palabra se repite cinco veces, en el verso 28 es llamado *chiaro*: «suo chiaro viso, e sue sante parole». Como también en el verso 10 del soneto XXV:

Rubate al sole ha le dorate chiome
e quelle luci ladre e il chiaro viso.

Ovidio en *Amores* I 7, elegía dedicada a las violencias contra Corinna determinadas por los celos, describe así en los versos 51-52 el rostro de ella, víctima del furor del poeta:

Adstitit illa amens, albo et sine sanguine vultu,
caeduntur pariis qualia saxa iugis²²⁷.

²²⁴ También en Petrarca de los *Rvf*, el adjetivo *bel* tanto para *viso* como para *volto* es el más frecuente.

²²⁵ Otros dos testimonios análogos en CXVI 14; y en CXXI 1. En los *Rvf* se bosqueja también el blancor del rostro. Una vez es definido *chiaro*, en CCCXXV 99: «Sì chiaro à 'l volto di celesti rai»; por bien dos veces, en cambio, se recurre a la imagen de la nieve, en CLVII 9: «La testa òr fino, et calda neve il volto, / hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle». Y en CCXIX 5: «Quella ch'è neve il volto, oro i capelli».

²²⁶ *Viso adorno* está ya en Petrarca, en *Rvf* se repite tres veces. LXXXV 7: «et più colei, lo cui bel viso adorno»; CXXII 13: «quel'aria dolce del bel viso adorno»; CCLI 10: «la dolce vista del bel viso adorno».

²²⁷ «Ella se ha quedado frente a mí de pie, fuera de sí, con la cara pálida y exangüe, como los bloques de mármol cuando se los arranca de las canteras de Paros».

En el texto que sigue (I 8), la vieja alcahueta da consejos sobre el tema de amor a la muchacha para que esta elija para sí un joven rico, que se había fijado en ella, y renuncie, en cambio, al amor de aquel que sólo puede ofrecerle unos versos. A tales palabras Corinna reacciona así:

Erubuit. Decet alba quidem pudor ora. Sed iste,
si simules, prodest: verus obesse solet²²⁸. (vv. 33-34)

Os, de hecho, en este caso debe entender como rostro, como también en III 3, 6. La ocasión para la composición es la fe traicionada de Corinna («Fidem iurata fefellit»²²⁹); su belleza queda intacta, sin embargo («et facies illi, quae fuit ante, manet!»²³⁰) queda también aquel candor que es símbolo de honestad e inocencia:

Candida candorem roseo suffusa rubore
ante fuit: niveo lucet in ore rubor²³¹.

2.3 La cabellera y el pelo

Fundamental en la *descriptio personae* de la mujer resulta la cabellera. Petrarca nos presenta una Laura de *capei d'oro* y de *chiome bionde*. De hecho, justo el color rubio de los cabellos, al que se opone el rojo y el blanco (que designa el doble color de las mejillas), dan la figura femenina básica²³².

²²⁸ «Se sonrojó. “Sienta bien a una tez pálida un cierto pudor pero éste, si es simulado, tiene utilidad; si es verdadero, suele ser un obstáculo».

²²⁹ «Ella se ha burlado de mí, después de haberme jurado fidelidad».

²³⁰ «Y el rostro que antes tenía, lo sigue teniendo ahora».

²³¹ «Antes era de tez blanca y un rosado rubor en su rostro matizaba su blancura: el mismo rubor brilla ahora en su rostro de nieve».

²³² POZZI, G. *Temi*, op. cit. P. 402.



(Imagen nº 3)

Muchos son los ejemplos de este tipo en los *Rvf*. En XXX, sextina en que reencontramos muchos de los estereotipos que caracterizan la belleza de Laura²³³, Petrarca escribe así en los versos 23-24:

ch'Amor conduce a pie' del duro lauro
ch' à i rami di diamante, et d'òr le chiome.

Y en el terceto que cierra la composición (versos 37-39):

L'auro e i topacii al sol sopra la neve
vincon le bionde chiome presso agli occhi
che menan gli anni miei sì tosto a riva.

²³³ En el verso segundo leemos de hecho: «più bianca et più fredda che neve». En el verso 4 es, en cambio, el *bel viso* que cautiva la atención del poeta, que en el verso 19 alaba sus *begli occhi*.

Con estas dos fórmulas esenciales Petrarca combina luego también el adjetivo *crespe*, como podemos notar en *Rvf* CCXXVII y CCXCII. Aquí está pues el íncipit del primer soneto:

Aura che quelle chiome bionde et cresse
cercondi et movi [...]

El verso 5 del segundo recita, en cambio, así: «le cresse chiome d'òr puro lucente».

La sextina XVII de la *Bella mano* es una composición especialmente representativa del cancionero de Conti. En el íncipit encontramos ya sintetizados los temas fundamentales de la tradicional teoría de amor, el cual toca el corazón del poeta pasando por los ojos, culpables de estar dirigidos hacia los ojos de la mujer («Chi è possente a riguardar negli occhi / di lei, che a torto mi distrugge il core»). Objeto de la mirada del poeta son también las *bionde chiome* de Isabetta (v. 3): «e mirar fiso le sue bionde chiome».

Quei begli occhi de ella incitan en el ánimo del poeta una pasión amorosa tal que él llega a invocar la muerte. Amor y muerte se convierte en el binomio antitético de aquella discrepancia que marca irremediabilmente toda la composición. Con la muerte se cierra la primera sextina y ella forma la rima idéntica con que se abre la segunda; entre las dos se interpone prepotentemente *Amore*, colocado en el principio de la segunda sextina, en dominante posición métrica y sintáctica:

finire io bramo la mia grave vita,

e perché sempre lasso chiamo morte.

Amor, che si nudrica di mia morte
non so che muove dentro a quei begli occhi.

La composición es especialmente relevante porque en ella aparece por primera vez el *laccio* (el lazo) de Amor, tema fundamental tanto de la *Bella mano* como del *Canzoniere* petrarquesco. El tema está estrechamente conectado con la cabellera de la mujer²³⁴. En los versos 11-12 de la sextina de la *Bella mano* leemos:

Il laccio ov'io fui preso nel bel giorno
con nuova arte nascoso ha tra le chiome.

Versos que imitan evidentemente los 4-5 de *Rvf* LIX:

Tra le chiome de l'òr nascose il laccio,
al qual mi strinse, Amore.

No es una casualidad pues que en tal composición de Giusto de' Conti la palabra *chiome*²³⁵ aparezca siete veces y siempre como palabra rima.

²³⁴ Hasta la identificación de los dos elementos como demuestra Petrarca en *Rvf* CXC VII 9-11: «dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio, / che sì soavemente lega et stringe / l'alma, che d'umiltade e non d'altr'armo». El *laccio* es definido *crespo*, atributo tradicional por *chiome*.

²³⁵ A estas está estrechamente vinculado en la sextina del Conti también otro tema fundamental del amor cortés: el hurto del corazón del poeta, que se dirige hacia aquello de la amada, donde sólo puede encontrar paz. Responsables del hurto son tradicionalmente los ojos, pero Giusto parece, en cambio, hacer protagonista de ello precisamente a la cabellera, y en los versos 28-30 escribe así: «Talché mirando appresso lor le chiome, / a mia voglia arsi e non sofferarsi morte, / sì mi rubaron dolcemente il core».

También por lo que respecta a este rasgo físico de la mujer, en la elegía latina encontramos numerosos ejemplos. El color amarillo está representado por los adjetivos *fulvus*, *nitidus*, *flavus*, *aureus*, pero también por el verbo *flaveo*. Referimos aquí en seguida unos ejemplos. En Propercio II 2, el poeta parangona la belleza de su Cintia a la de otras mujeres de la mitología y a la de las tres más atractivas diosas, que mejor no admiten la comparación («Cedite iam, divae, quas pastor viderat olim / Idaeis tunicas ponere verticibus»²³⁶). Así la describe en los versos 5-6:

Fulva coma est longaeque manus, et maxima toto
corpore, et incedit vel Iove digne soror²³⁷.

Una vez más Propercio en III 10, elegía dedicada al día natal de Cintia, escribe en el verso 14: «Et nitidas presso pollice finge comas».

Tibulo en I 5, lamentando el amor perdido de su Delia («Asper eram et bene discidium me ferre loquela / at mihi nunc longe gloria fortis abest!»), la recuerda así en los versos 43-44:

Non facit hoc verbis, facie tenerisque lacertis
devovet et flavis nostra puella comis²³⁸.

Ovidio, finalmente, en I 14, elegía dedicada justamente a los cabellos de Corinna, parece lamentar el hecho de que ya no son de aquel rubio dorado que

²³⁶ «¡Retiraos ya, diosas, a las que en otro tiempo vio / el pastor quitarse en las cumbres del Ida las túnicas!»

²³⁷ «Rubia es su cabellera y largas sus manos y grandioso / su cuerpo, y camina incluso como la hermana digna de Júpiter».

²³⁸ «No consigue esto con conjuros, con su rostro, con sus tiernos brazos, con su rubio pelo me embruja mi niña».

él amaba (vv. 9-10); ella solía, de hecho, teñírse los («Tingere quam possis iam tibi nulla comas est!»²³⁹):

Nec tamen ater erat, nec erat tamen aureus illis,
sed, quamvis neuter, mixtus uterque color²⁴⁰.

Es, en cambio, en las *Heroides*, donde encontramos el verbo *flaveo*. Se trata de la quinta epístola, en que Enone, esposa de Paris, escribe al marido infiel que el amor por la espartana Elena le ha alejado de ella. En los versos 121-122, después de la profecía de Casandra, que había previsto la llegada nefasta de una *graiia iuvenca*, leemos:

Dixerat; in cursu famulae rapuere furentem,
at mihi flavescentes diriguere comas²⁴¹.

Volviendo a nuestro Giusto y a la *Bella mano*, habíamos notado como en dos pasajes él recupera la lección petrarquesca, mientras que en dos casos propone soluciones innovadoras, como en el verso 13: «S'io avessi avvolte in man le amate chiome»; o en el verso 35: «sì dolce nodo in sì leggiadre chiome». Se trata de todas formas de adjetivos reiterativos en la tradición lírica, mientras que una atención especial requiere el atributo que acompaña *chiome* en el único fragmento del último ternario del cancionero en que se encuentra. En CL 152-154 de hecho leemos:

²³⁹ «Ahora ya no te queda ni un pelo que puedas teñir».

²⁴⁰ «No eran negros ni tampoco dorados, pero aunque de ninguno de esos colores, eran de un color intermedio entre los dos».

²⁴¹ «Así dijo, y cuando corría delirante, sus criadas la sujetaron; pero a mí se me pusieron de punta los rubios cabellos».

le chiome sciolte intorno a quella gola,
onde vien quel parlare umano e tardo,
che l'anima, ascoltando, e il cor m'invola.

En un sólo caso volvemos a encontramos el mismo sintagma en los *Rvf*,
y exactamente en los versos 7-8 del soneto CXCVI:

et le chiome or avolte in perle e 'n gemme²⁴²,
allora sciolte, et sovra òr terso bionde.

El verso del Conti recalca, sin embargo, en realidad, *Rvf* CXXVII: «le bionde treccie sopra il collo sciolte». La protagonista no es la cabellera sino las *treccie* y el *collo*, que como ya hemos dicho es un particular anatómico expurgado por el canon de Conti y substituido entonces de la palabra *gola*. Aquí tenemos pues otro ejemplo de la técnica de componer versos utilizada por Giusto de' Conti, que ha intentado evidenciar también Bartolomeo²⁴³ en su artículo y que ya hemos mencionado anteriormente.

También en este caso no podemos prescindir de la elegía latina.

Tibulo, de hecho, en IV 2, la primera de las elegías para Suplicia, escribe en los versos 9-10:

Seu solvit crines, fuis decet esse capillis;
seu comptis, comptis est veneranda comis²⁴⁴.

²⁴² El verso recuerda Ovidio, *Amores* III 13, 25: «Virginei crines auro gemmaque premuntur» («Los cabellos de las virgenes están adornados con oro y piedras preciosas»).

²⁴³ BARTOLOMEO, B. *La mano*, op. cit. P. 58.

²⁴⁴ «Si desata su pelo, le quedan bien los cabellos sueltos; si lo recoge, con los cabellos recogidos es digna de veneración».

En realidad, aquí el adjetivo *fusis* se refiere a *capillis*, aunque encontramos *comis* en el verso siguiente. Naturalmente es evidente que *chiome* y *capelli* son semánticamente intercambiables, tanto en la poesía antigua como en la vulgar.

Celebérrimo el íncipit del soneto XC de los *Rvf*: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi», impreso también seguramente en la memoria de Giusto que en CXIII 35 escribe: «né d'or sî bei capelli al vento sparsi»²⁴⁵.

Tampoco la imagen de los cabellos sueltos es extraña a la elegía latina. Especialmente eficaz resulta Propercio II 1, 7: «Seu vidi ad frontem sparsos errare capillos»²⁴⁶. Quizás menos pertinentes, en cuanto referidos a personajes masculinos, pero igualmente relevantes estas otras dos. La primera en Propercio, donde volvemos a encontrar el adjetivo *sparsus* en II 8, 34: «[...] et sparsas caede iacere comas»²⁴⁷. Las *comas* son aquí las de Patroclo²⁴⁸. La otra en Ovidio, *Amores* III 9, elegía ofrecida a la muerte de Tibulo, describiendo así, en el verso 11, el dolor del dios Amor que se duele de tan ingente pérdida: «Excipiunt lacrimas sparsi per colla capilli»²⁴⁹.

²⁴⁵ Se trata del único pasaje de la *Bella mano* en el que Giusto utiliza la palabra *capelli* en lugar del más frecuente y lírico *chiome*. Es evidente entonces la referencia al verso petrarquesco.

²⁴⁶ «Si los cabellos vi errar hacia la frente esparcidos».

²⁴⁷ «[...] y yacer esparcida en la carnicería su cabellera».

²⁴⁸ La ocasión que inspira la elegía es el rapto de la mujer amada. De aquí la remisión al célebre episodio de Aquiles y Briseida, en el que entra de derecho también Patroclo, inseparable amigo del héroe aqueo.

²⁴⁹ «Los cabellos esparcidos por el cuello se le humedecen de lágrimas».

2.4 Los ojos

Entre los elementos que concurren en describir la figura femenina, los ojos desarrollan un papel fundamental. Ellos son, de hecho, los medios a través de los que Amor actúa; mirándola a sus ojos es como se enamora el poeta y por sus propios ojos la pasión llega al corazón y le cautiva. También en la *Bella mano*, tal y como pasaba en el *Canzoniere*, se presentan, mediante la referencia a los ojos, las distintas fases que caracterizan el amor de Giusto por Isabetta, desde el momento estático del enamoramiento hasta la decepción por la pérdida definitiva de la mujer amada.

En la descripción de este detalle físico, él realmente no discrepa de manera significativa con su modelo y, como en los *Rvf*, los ojos son definidos en la mayoría de los casos como *begli*.



(Imagen nº 4)

En el soneto V, en el que Isabetta aparece como una tradicional *donna-angelo* («Questa Angioletta mia dall'ale d'oro, / mandata qui dal regno degli

Dei, / non so che nell'aspetto aggia con lei, / che come cosa santa sempre adoro»), enumerando sus calidades, Conti escribe en los versos 9-11:

dal volto acceso d'un celeste raggio
sfavilla, e da i begli occhi la vaghezza.

Como decíamos, el adjetivo está ya en Petrarca, quien, sin embargo, prefiere muchas veces la formula *be' vostr'occhi*. Cito aquí *Rvf III*:

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo Factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.

Tempo non mi paera da lor riparo
contra' colpi d'Amor: però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel commune dolor s'incominciaro.

Trovòmmi Amor del tutto disarmato,
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco:

però, al mio parer, non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.

Como resulta evidente de la lectura del soneto, son precisamente los ojos de Laura los que han cautivado y enamorado al poeta. Ellos son instrumentos, nos atreveríamos a decir mejor armas, al servicio de Amor, contra el cual parece estar en curso una verdadera batalla, de la que el poeta no puede esperar salir ganador. El verso 10 es finalmente un verso clave para la teoría amorosa, que prevé que el amor, una vez tocado los ojos, se dirija directamente al corazón.

La primera cuarteta del soneto XVIII de la *Bella mano* expresa exactamente los mismos conceptos²⁵⁰:

Ratto per man di lei che in terra adoro,
Amor negli occhi vaghi io vidi un giorno
tesser la corda, che al mio cor d'intorno
già ne i primi anni avvolse sì, ch'io moro.

Aquí también Amor actúa a través de los ojos de la mujer, volviéndose a proponer el eje ojos-corazón. Giusto introduce, sin embargo, la metáfora de la *corda* para evidenciar el vínculo indisoluble que el sentimiento ha establecido entre Isabetta y él; una cuerda que, como ya habíamos notado, parece además casi un instrumento de tortura («[...] avvolse sì che io moro»)²⁵¹. Giusto define los ojos de su mujer como *vaghi*, tal y como ya había hecho Petrarca, por ejemplo, en *Rvf* CXXXV 44: «et gli occhi vaghi fien cagion ch'io pèra».

También por lo que se refiere a los demás atributos asignados a los ojos, Giusto sigue bastante fielmente a Petrarca. Es así para *sereni* (LXXVIII 5: «gli

²⁵⁰ Un indicio de que el Conti pudiese tener presente el soneto petrarquesco durante la composición del propio se puede reconocer en los versos 12-13 donde escribe: «e perché in questa età son più mortali / i colpi di Colui [...]».

²⁵¹ No parece, de hecho, nada casual que en la composición siguiente (XIX 5) aparezcan el *duro freno* e *l'aspra verga*, empuñados por la *Man leggiadra*, a la que el soneto se dedica.

occhi sereni e gli amorosi rai»)²⁵², *santi* (CXIX 11: «tacendo gli occhi santi inchine a terra»)²⁵³, o para *suavi*, *cari* e *lucenti* (que encontramos juntos en CXXXVI 1: «Quelli suavi e cari occhi lucenti»)²⁵⁴ y para *chiari* (CXXXIX 1: «Quegli occhi chiari e più che il ciel sereni»)²⁵⁵.

En tres casos Giusto se aleja, en cambio, del modelo. En XLVIII 7, los ojos de Isabetta son *schifi*: «e quei begli occhi schifi [...]»²⁵⁶, mientras que en el incipit del soneto CXXXVIII ellos son *celesti*, o sea que pertenecen al cielo: «Quelli celesti angelici occhi e santi»²⁵⁷.

Especialmente innovadora parece la tercera solución. Si, en efecto, en los otros dos casos la comparación con Petrarca es todavía de alguna forma posible, ahora parece más improbable. Los primeros dos versos del soneto CXXXVII de la *Bella mano* recitan así:

O occhi ladri, che mia debil vita
rubate consumando a poco a poco.

²⁵² Cfr. por ejemplo *Rvf* CC 9: «gli occhi sereni et le stellanti ciglia».

²⁵³ Cfr. por ejemplo *Rvf* LXX 15: «Et s'io potesse far ch'agli occhi santi».

²⁵⁴ En *Rvf* LXXIII encontramos tanto *soavi* (v. 63: «che nel mio cor gli occhi soavi fanno») como *lucenti* (v. 50: «[...] gli occhi lucenti»). *Cari*, sin embargo, aparece una sola vez en el *Canzoniere* como atributo de los ojos de Laura. En CCLXVIII, es Amor, representado dialogando con el poeta, quien habla, y en el verso 77 dice: «se gli occhi suoi ti fur dolci né cari».

²⁵⁵ El adjetivo *chiari* referido a los ojos aparece solamente dos veces en los *Rvf*. En CLXII 10, leemos: «che bagni il suo bel viso et gli occhi chiari», y en CCCXXVIII 9: «Li occhi belli, or in ciel chiari et felici».

²⁵⁶ En los *Rvf* Petrarca había utilizado tal adjetivo para definir los movimientos de Laura. En CCXXV 10, leemos de hecho: «Laurea mia con suoi santi atti schifi».

²⁵⁷ Petrarca refiere una vez en los *Rvf* (CCXXX) el adjetivo *celeste* al *lume*, que indica justo la luz emanada por los ojos de Laura, definida en cambio como *vivo sole*. Aquí tenemos los primeros dos versos: «I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume / quel vivo sole alli occhi miei non cela».

El adjetivo *ladro* es muy poco utilizado en los *Rvf*²⁵⁸ como también el verbo *rubare*, ausente casi del todo.

Tampoco en la elegía latina encontramos algo parecido, pero es necesario según nuestra opinión hacer referencia a la tradición clásica también en este caso.

Ante todo, a diferencia de los *Rvf*, las elegías abrían las puertas, por decirlo así, a una caracterización negativa de la mujer. Ya hemos ya visto que en los versos de poetas latinos no destaca sólo la celebración de la amada, como también en la *Bella mano*. En el caso específico de Propertio, por ejemplo, en I 15, 33, éste no vacila en definir los ojos de Cintia, que demasiadas veces dieron fe a sus engaños («per quos saepe mihi credita perfidia est»²⁵⁹, v. 34), *viles*: «Quam tibi ne viles isti videantur ocelli»²⁶⁰.

Más que esto, sin embargo, nos parece muy relevante que precisamente Propertio abra su colección de elegías con estos versos:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus,
et caput inpositis pressit Amor pedibus²⁶¹.

Varios son los elementos dignos de nota que emergen en estos pocos versos. Primero el verbo *capio*, capturar. A nivel semántico no estamos nada

²⁵⁸ Aparece dos veces y nunca se refiere a la mujer. En un caso es el poeta mismo que se define tal; en la canción CCVII en los versos 10-11 encontramos: «che 'n questa età mi fai divenir ladro / del bel lume leggiadro».

²⁵⁹ «Por los que a menudo he confiado en ti, pérfida». (Es uno de los pasajes donde Propertio se dirige a Cintia de una forma despectiva; en este caso aparece el adjetivo *perfida* reutilizado, entre otros poetas, por Giusto de' Conti).

²⁶⁰ «Antes que a ti no te parezcan de poco valor esos ojos tuyos.

²⁶¹ «Cintia me cautivó, la primera, ¡ay de mí!, con sus ojuelos, / a mí, no tocado por ninguna pasión anteriormente. / Humilló Amor entonces mis siempre altaneros ojos / y oprimió mi cabeza bajo el peso de sus pies».

lejos del *rubare*²⁶² de aquellos *occhi ladri*, que abrían la composición de Conti. Si además el sujeto es gramaticalmente Cintia, la acción se realiza más bien a través de los ojos de ella.

Vemos así que ya a partir de la elegía latina los ojos de la mujer son los primeros y más directos responsables del enamoramiento del poeta, el cual tiene pues que vivir su pasión amorosa como una verdadera lucha contra Amor. Tal batalla está destinada a la derrota y desde el primer momento el poeta se declara prisionero del dios.

Otro elemento que nos reenvía a la elegía latina es el característico resplandor de los ojos. Ya en los versos de los poetas latinos, de hecho, ellos están designados por la palabra *lumen*, o sea la luz, la luz de la vida, es decir la vista. También en la lírica vulgar italiana los *lumi*²⁶³ siguen denotando a menudo los ojos.

Situamos, entonces, justamente en la lírica latina el comienzo de una tradición según la cual la mujer amada es apelada *mea lux*. Ovidio, de hecho, en *Amores* I 4, 25 se refiere así a Corina:

Cum tibi quae faciam, mea lux, dicamve, placebunt,
versetur digitis anulus usque tuis²⁶⁴.

Y también Tibulo principia así, escribiendo a Suplicia, en IV 12, 1:

²⁶² Quizás aun más eficaz resulta Ovidio en *Amores* III 11, 48: «perque tuos oculos, qui rapuere meos».

²⁶³ En *Rvf* LIX 13 leemos por ejemplo: «'l volger de' duo lumi honesti et belli». Más habitual es, en cambio, para Giusto el empleo de *luci* como por ejemplo en LXXX 13: «sin che d'ambe le luci fia vendetta».

²⁶⁴ «Cuando te gusta algo, lucero mío, que yo haga o diga, dé vueltas al anillo sin parar en tus dedos».

Ne tibi sim, mea lux, aequae iam fervida cura
ac videor paucos ante fuisse dies²⁶⁵.

La misma expresión la encontramos en Giusto de' Conti, que, por ejemplo, en XXXVI 81-85 escribe:

né posso in mano il freno
tener della ragion, cara mia luce,
in tanto mi conduce
l'angelica bellezza, e il bel cordoglio,
e il mio giusto dolor ove io non voglio.

La locución no está ausente en Petrarca, quien en *Rvf* CCCXXVII 5-8 lamenta así la muerte de Laura:

Come a noi il sol se sua soror l'adombra,
così l'alta mia luce a me sparita,
i' chaggio a Morte incontra Morte aita,
di sì scuri pensieri Amor m'ingombra.

Es más, los ojos de Laura y así la luz por ellos emanada son parangonados con el sol, la más grande y brillante entre las estrellas. Los poetas del *stilnovo*, en su creación y construcción de la *donna angelo*, habían cogido de la poesía

²⁶⁵ «No te sea yo, *luz mía*, ardiente pasión ya, como parece que lo fui hace unos pocos días». (Arturo Soler Ruiz opta para una traducción más libre de *mea lux*, que traduce como *vida mía*. Para nosotros es importante, en cambio, mantener una traducción más literal para no perder el significado de la metáfora. El hecho de que Soler Ruiz traduzca de dicha forma, nos da la medida de la difusión de la metáfora mujer-luz, tan común entre los elegíacos como puede ser justamente la expresión odierna *vida mía*.)

elegíaca la imagen de la mujer-luz, haciendo de la metáfora de los ojos-estrellas el emblema de su poesía. A diferencia de los trovadores, que prefieren referirse a la naturaleza, aquellos juzgan la aristocracia floral (cuyo cromatismo sigue presente en sus versos) insuficiente para calificar la belleza de la mujer, que admite comparación sólo con el cielo. Bastará un ejemplo, el célebre soneto de Guinizzelli *Io voglio del ver la mia donna laudare*, en cuya primer cuarteto leemos:

Io voglio del ver la mia donna laudare
ed asembrarli la rosa e lo giglio:
più che stella Diana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.

Igualmente inadecuada es la analogía floral²⁶⁶ para Laura, que Petrarca asocia, como dijimos antes, metafóricamente al sol: «costei ch'è tra le donne un sole» (*Rvf IX*, 10). La imagen del sol desempeña un papel fundamental en la poética del *Canzoniere* en cuanto está relacionada con Apolo, dios que según la mitología griega se enamoró de la ninfa Dafne, transformada en laurel (símbolo de Laura y de la poesía) para escapar de él. Así en la obra petrarquesca conviven dos soles: «l'un sole e l'altro / di beltade et di lume sì sembianti» (*Rvf CCLV*, 6-7) y la “solaridad” de Laura es replicada repetidamente²⁶⁷, tanto que su belleza y su resplandor terminarán superando las del mismo sol: «una donna più bella assai che 'l sole» (*Rvf CXIX*, 1); «stella che 'l sol copre col raggio» (*Rvf CXXIX*,

²⁶⁶ Cfr. *Rvf CCXLIX*, 5-7: «i' la riveggio starsi humilmente / tra le belle donne, a guisa d'una rosa / tra minor fior».

²⁶⁷ Cfr. *Rvf CXCIV*, 8: «cerco 'l mio sole»; *Rvf CCVIII*, 9: «vivo et dolce sole»; *Rvf CLXXVI*, 4: «'l sol ch'è d'amor vivo i raggi»; *Rvf CXXXV*, 58: «i raggi veggio apparir del vivo sole».

45). En definitiva, «sole è luce, Laura è luce; l'assenza di Laura è oscurità del cuore e del mondo, l'assenza di Laura e del sole doppia il buio della notte²⁶⁸, quando cresce l'”obstinato affanno”»²⁶⁹.

La metáfora de los ojos-estrellas, así pues, ya presente en los textos elegíacos, se llena con el stilnovismo de un significado nuevo: los ojos resplandecen porque allí se esconde Amor, con el calor de su llama y el brillo de su rayo:

Io vidi li occhi, dove Amor si mise (Cavalcanti XXIII, 1)

I' avea veduto

Amor gentil dentro li occhi sui (Cino XXVII, 3-4)

in quelli occhi gentili e in quel viso

sta Amor che m'ha conquiso (Cino CX, 1-2)

Io t'ho veduto in que' begli occhi, Amore (Cino CXI 19)

Ne li occhi porta la mia donna Amore (Dante, *Vita nuova* XXI, 2)

Madonna, quel signore che voi portate

ne gli occhi (Dante, *Rime* XI, 1-2)

Y el alcance del significado de la metáfora se amplía aun más en los versos del aretino, como ya hemos visto.

²⁶⁸ *Rvf* CCLV, 3: «a me doppia la sera et doglia et pianti».

²⁶⁹ CALIARO, I. “Gli occhi di Laura: astralità di Madonna fra Stilnovo e Petrarca”. En: *Lettere italiane*, XXXIV 3 (1982). Pp. 396-405.

Estando así las cosas, sería improbable que la belleza de Isabetta no se expresara en la *Bm* también a través del resplandor de los ojos, y, de hecho, Conti abre con estos versos la sextina LXIX:

Deh, torci gli occhi dal soperchio lume
anima dolorosa, che due stelle
ti par la vista, che ti mena al fine,
e pensa che vien tosto omai la sera.

Ejemplar resulta Petrarca en *Rvf* CLVII 9-12:

La testa òr fino, et calda neve il volto,
hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva invano.

Ya Propercio, sin embargo, viéndose constreñido a dedicar su vida a la *milita amoris* («Qui nullam tibi dicebas iam posse nocere, / haesisti: cecidit spiritus ille tuus»²⁷⁰, vv. 1-2), pronunciaba así las alabanzas de Cintia en II 3, 13-14:

Nec de more comae per levia colla fluentes,
non oculi, geminae, sidera nostra, faces²⁷¹.

²⁷⁰ «¡Tú, que decías que ninguna podía ya hacerte daño, / estás cazado, se vino abajo esa soberbia tuya».

²⁷¹ «Ni sus cabellos fluyendo apropiadamente por su terso cuello, / ni sus ojos, dos antorchas, estrellas mías».

Más rebuscados parecen los versos ovidianos, que rinden la metáfora más preciada. En *Heroides* XX 57-58, Aconcio escribe así a Cídipe para convencerla de la sinceridad y genuinidad de su sentimiento:

Tu facis hoc oculique tui, quibus ignea cedunt
sidera, qui flammae causa fuere meae²⁷².

Sin embargo, no podemos hablar del *topos* de los ojos y de la mirada sin mencionar las tres canciones (Rvf 71, 72, 73) que forman las *cantilene oculorum*. Si para el detalle de la mano los textos fundamentales son los recordados anteriormente “sonetti del guanto”, para el *topos* de los ojos, decisivo en la lírica *stilnovista* como en la petrarquesca, podemos, de hecho, individuar otro grupo de composiciones, las así llamadas “canzoni degli occhi”²⁷³. Tres canciones que constituyen un *poemetto*²⁷⁴ dentro del *Canzoniere*, construido por Petrarca a partir de los ojos de Laura y amado por los poetas del siglo XVI (por Bembo sobre todo) y por Giusto de’ Conti también, por sus implicaciones y sugerencias platónicas. Se trata de un momento crucial en la obra del aretino, cuando, después de las composiciones iniciales, en las que se describen el enamoramiento y los efectos causados por él en el poeta amante, Petrarca exalta en términos muy cercanos al *stilnovismo* las virtudes salvadoras de la mujer²⁷⁵.

²⁷² «Esto lo provocas tú y tus ojos, ante los cuales se retiran las ígneas estrellas, ellos que fueron origen de mi fuego».

²⁷³ BERRA, C. “Le canzoni degli occhi (Rvf 71, 72, 73)”. En: *Lectura Petrarce*, XXX (2010). Pp. 233-274; PRALORAN, M. “Le ‘canzoni degli occhi’. Un’interpretazione”. En: *Stilistica e metrica italiana*, VII (2007). Pp. 33-75; BONORA, E. “Le ‘Canzoni degli occhi’ (LXXI, LXXII, LXXIII)”. En: *Lectura Petrarce*, IV (1984). Pp. 301-26.

²⁷⁴ «Un poemetto lirico...diviso in tre canzoni» escribe De Sanctis (DE SANCTIS, F. *Saggio critico sul Petrarca*. Torino: Einaudi, 1983. P. 139).

²⁷⁵ Santagata (*Per moderne carte. la biblioteca volgare di Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 1990; *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 1990) propone, como fecha de composición e inserción, los años 50; años fundamentales en la autobiografía ideal de Petrarca, que en el 1353 termina su versión definitiva del *Secretum*, obra

Se tratará de una poesía de la loa caracterizada por fuertes momentos eufóricos y disfóricos que al final fracasa, a pesar de poderosos impulsos de la voluntad del yo lírico²⁷⁶.

Las *cantilene oculorum* representan, de esta forma, textos de los que Giusto, experto no sólo de los versos de Petrarca, sino también de la tradición que aquellos encierran, no puede prescindir. En ellos, de hecho, Laura presenta por un lado todos los signos de la “beatrice stilnovista”²⁷⁷, mujer purísima, ejemplo en tierra de la perfección celeste y medio de elevación moral para quien la contemple, como también lo es Isabetta (especialmente en la primera parte de la *Bella mano*); pero, por otro lado, recogen los síntomas de las consecuencias negativas que el amor provoca en el amante, víctima, en el caso de Petrarca, de un estado de ánimo mutable (que llega a contemplar la idea del suicidio), concentrado sólo en el pensamiento de ella (perdiendo y muy peligrosamente conciencia de sí mismo) y capaz de ver en la creación sólo a Laura misma (hasta el punto de afirmar de ser agradecido a Dios únicamente por haberla creado).

Todos estos son temas que encontramos también, con los debidos cambios, en la producción lírica de Dante, que en las *Rime* nos proporciona un ejemplo de “donna-angelo” que es Beatrice, y su contrario, la donna Petra. Justamente las *rime petrose* están en centro tanto del dictado poético de Petrarca como del de Giusto, que remonta directamente a la fuente dantesca sin pasar por

muy conectada a nivel ideológico con las canciones en cuestión, como demuestran las fluctuaciones de derivación agustiniana que las caracterizan.

²⁷⁶ Estos son los versos de la última estancia de *Rvf* 73: «Lasso, che disiendo / vo quel ch'esser non puote in alcun modo, / et vivo del desir fuor di speranza: / solamente quel nodo / ch'Amor cerconda a la mia lingua quando / l'umana vista il troppo lume avanza, / fosse disciolto, i' prenderei baldanza / di dir parole in quel punto sí nove / che farian lagrimar chi le 'ntendesse; / ma le ferite impresse / volgon per forza il cor piagato altrove, / ond'io divento smorto, / e 'l sangue si nasconde, i' non so dove, / né rimango qual era; et sonmi accorto / che questo è 'l colpo di che Amor m'à morto».

²⁷⁷ No creemos que sea una casualidad el uso del adjetivo *beatrici* para definir los ojos de Laura en *Rvf* 72, 37: «Vaghe faville, angelichi, beatrici».

el intermediario representado por los versos del aretino. Es decir que, como demostraremos en breve, Conti construye sus versos atrayendo material poético de los dos grandes maestros, apoyándose ahora en el uno, ahora en el otro, según sus necesidades expresivas.

Centrándonos en lo que aquí nos pertenece, es decir la expresión poética del *topos* de los ojos y de la mirada, vamos directamente al verso donde aquellos aparecen por primera vez en las *canzoni degli occhi*. Se trata de *Rvf* 71, 7: «Occhi leggiadri dove Amor fa nido», donde los ojos son los destinatarios del canto y del «debile stile».

Si seguimos la pista que nos provee el adjetivo que acompaña el detalle físico de los ojos, *leggiadri*, podemos fácilmente llegar a la composición CXVIII de la *Bella mano* que justo empieza así: «Sguardo leggiadro donde Amor mi sforza». Como sucede a menudo, la imitación de Conti no es pasiva reproducción del modelo, de modo que podemos apreciar que, aunque el verso reproduce sintácticamente y métricamente (los dos son endecasílabos *a minore* con acentos en la cuarta, octava y décima sílaba) el verso del aretino, el adjetivo es referido ahora a la mirada de Isabetta, con un cambio lexical pero no semántico. El adjetivo mantiene la segunda posición, seguido por la proposición relativa introducida por *dove* (*donde* en Giusto) en la que Amor ejerce de sujeto. Lo que cambia es la parte final del verso, donde el «fa nido» se substituye por «mi sforza». Ahora bien, la substitución de Conti no es en absoluto casual, ella le permite, de hecho, conectarse directamente con el Dante pétreo de *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, texto al que también hace referencia Petrarca en la primera de las *canzoni degli occhi*. Leamos el soneto de Conti:

Sguardo leggiadro donde Amor mi sforza,
e mena in parte ove di me disfido,
o luce mia fatal, segno mio fido,
che tramutar mi fai si spesso *scorza*,

tu sai nel pensier mio con quella *forza*,
che al fin suo spinse l'infelice *Dido*,
e in mezzo del mio petto *hai fatto nido*
d'un foco, che per verno mai non smorza.

E così, lasso, d'una in altra doglia,
l'oltraggio, la vergogna e la mia fede
mi guida a crudel morte a poco a poco.

Senza mai saziar l'ingorda voglia
di quella fonte viva, onde procede
l'amato che mi strugge e gentil foco.

Como podemos observer, Conti desplaza la expresión petrarquesca *fa nido* («hai fatto nido», v. 6) para dar sitio a la cita dantesca. Del Dante pétreo vienen, de hecho, la rimas en *-orza* (vv. 22-26: «Ahí angosciosa e dispiatata lima / che sordamente la mia vita scemi, / perché non ti ritemi / sì di rodermi il core a scorza a *scorza*, / com'io di dire altrui chi ti dà *forza*?») y la referencia al suicidio de Dido (vv. 35-36: «E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra / con quella spada ond'elli ancise Dido»).

Como la desdichada reina de Cartago, tampoco Petrarca queda inmune a la llamada de la muerte. En la tercera estancia de *Rvf* 71, de hecho, caracterizada por un fuerte pesimismo (causado por el contraste entre la pasión desenfrenada

que inspira la loa de un objeto que queda fuera del alcance del yo lírico y que, de hecho, no puede ni siquiera ser cantado o pensado de manera adecuada) Petrarca llega a invocar la muerte (vv. 37-39: «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, / o testimon' de la mia grave vita, / quante volte m'udiste chiamar morte!»). En esa misma estrofa, unos versos más arriba, Petrarca afirma que no es por su propio valor que puede salvarse de su destrucción frente a la pasión por la mujer, sino por el miedo que su ser indigno de ella suscite el desdén de Laura (vv. 24-30: «Quando agli ardenti rai neve divengo, / vostro gentile sdegno / forse ch'allor mia indignitate offende. / Oh, se questa temenza / non temprasse l'arsura che m'incende, / beato venir men! ché 'n lor presenza / m'è più caro 'l morir che 'l viver senza»). Así pues, en este contexto negativo se introducen en el texto petrarquesco imágenes y léxico *petrosi*, y justo del Dante de *Così nel mio parlar*. Así, de hecho, describe Petrarca los efectos de la enfermedad amorosa:

Dunque ch'i' non mi sfaccia,
sí frale obgetto a sí possente foco,
non è proprio valor che me ne scampi;
ma la paura un poco,
che 'l sangue vago per le vene agghiaccia,
risalda 'l cor, perché più tempo avampi.

La sangre que se congela en las venas recuerda muy de cerca tanto los versos 45-47 de *Così nel mio parlar*:

e 'l sangue, ch'è per le vene disperso,
fuggendo corre verso

il cuor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco,

como también *Amor, tu vedi ben*, 31-32:

così dinanzi dal sembiante freddo

mi *agghiaccia* sopra *il sangue* d'ogni tempo.

La voluntad suicida es reiterada unos versos después por Petrarca:

Ma se maggior paura

non m'affrenasse, via corta et spedita

trarrebbe a fin questa aspra pena et dura;

e la colpa è di tal che non à cura. (42-45)

El poeta aretino teme la condenación eterna y culpa de su estado a Laura, la cual pierde entonces aquí sus características angelicales para acercarse más a la *donna* Petra dantesca²⁷⁸. Ella es indiferente y despiadada, exactamente como Isabetta. Es normal, entonces, que Giusto de' Conti tuviese en mente estos versos petrarquescos, de los que aflora la condición desgraciada e infausta del yo lírico y una connotación negativa de la mujer, responsable de aquello. Una atención particular testimoniada también por la referencia platónica a *l'ale amorose* (v. 12), sobre la que Giusto desarrollará el fundamental (sobre todo para la

²⁷⁸ Es uno de los pocos puntos del *Canzoniere* (cfr. *Rvf* 207, 68: «La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena») donde el sufrimiento del yo lírico lleva al poeta a echar la culpa del misero estado en el que se encuentra a la mujer amada. De hecho, Petrarca parece corregirse en la última estrofa de *Rvf* 72, donde la culpa ya no es de Laura sino de la insuficiencia e indignidad del amante, que se esfuerza en conseguir ser adecuado a la esperanza de recibir las miradas de ella y al noble amor por el que arde («Perch'io veggio, et mi spiace, / che natural mia dote a me non vale / né mi fa degno d'un sí caro sguardo, / sforzomi d'esser tale / qual a l'alta speranza si conface, / et al foco gentil ond'io tutt'ardo»). En la *Bella mano*, en cambio, Isabetta tiene la culpa de haber engañado al poeta.

interpretación de la obra de Conti) ternario (*Se con l'ale amorose del pensiero*) que cierra la *Bella mano*.

En la segunda canción de las *cantilene*, *Gentil mia donna, i' veggio*, el tema de la vista y, por tanto, el detalle anatómico de los ojos de Laura está conectado con el motivo *stilnovista* (como sugiere de forma inequívoca la apóstrofe inicial: «Gentil mia donna») de la mujer-guía hacia la gloria y el Cielo; motivo que se carga, como veremos, de sugerencias platónicas, sobre todo relativas a la doctrina del alma y del amor explicada en el *Fedro*.

Veamos unos ejemplos:

Gentil mia donna, i' veggio
nel mover de' vostr' occhi un dolce lume
che mi mostra la via ch'al ciel conduce (vv. 1-3)

Los ojos, como decíamos arriba, enseñan el camino hacia el cielo. Si el motivo es platónico, las fuentes parecen ser dos composiciones del *Dolce stil novo*, y más concretamente el soneto *De gli occhi de la mia donna* de Dante y la balada *Veggio negli occhi de la mia donna* de Cavalcanti:

De gli occhi de la mia donna si move
un lume sì gentil, che dove appare
si veggion cose ch'uom non pò ritrare
per loro altezza e per lor esser nove:

e de' suoi razzi sovra 'l meo cor piove
tanta paura, che mi fa tremare,
e dicer "Qui non voglio mai tornare";

ma poscia perdo tutte le mie prove,

e tornomi colà dov'io son vinto,
riconfortando gli occhi paurosi,
che sentier prima questo gran valore.

Quando son giunto, lasso!, ed e' son chiusi;
lo disio che li mena quivi è stinto:
però proveggia a lo mio stato Amore.

Veggio negli occhi de la donna mia

un lume pien di spiriti d'amore,
che porta uno piacer novo nel core,
sì che vi desta d'allegrezza vita.
Cosa m'aven, quand' i' le son presente,
ch'i' non la posso a lo 'ntelletto dire:
veder mi par de la sua labbia uscire
una sì bella donna, che la mente
comprender no la può, che 'mmantenente
ne nasce un'altra di bellezza *nova*,
da la qual par ch'una stella si mova
e dica: - La salute tua è *apparita* - .
Là dove questa bella donna *appare*
s'ode una voce che le vèn davanti
e par che d'umiltà il su' nome canti
sì dolcemente, che, s'i' 'l vo' contare,
sento che 'l su' valor mi *fa tremare*;
e movonsi nell'anima sospiri

che dicono: - Guarda; se tu coste' miri,
vedrà la sua virtù *nel ciel salita*.

Sin demorarnos demasiado en le comentario de estas dos composiciones, que nos llevaría lejos de nuestros propósitos, nos gustaría destacar unos elementos temáticos que nos sirven para nuestro discurso: ambos textos empiezan, como en Rvf 72 con un apóstrofe a la mujer y al *lume* de sus ojos (*lume* que es definido como *gentil* por Dante, adjetivo que el poeta aretino refiere, en cambio, directamente a la mujer); fundamental se convierte, pues, en todos los textos la vista y la acción de ver (*veggio, veggion*), mientras que desaparece el carácter divino y angelical de la mujer que aparece como milagro de Dios (*appare*) en los versos de Petrarca (Laura, de hecho, es criatura terrenal, objeto de un amor presentado como salvífico, pero que, en realidad, es engañoso y eticamente deplorable, porque distrae de la loa de Dios, como recuerda San Agustín a Francesco en el *Secretum*)²⁷⁹. Y, finalmente, los efectos de la pasión, expresados especialmente en el verbo *tremare*, que encontramos tanto en el soneto dantesco como en la balada de Calavanti y después en la canción de Petrarca, que cierra su composición con una imagen positiva y llena de esperanza, en la que la solución a su llanto viene de los *occhi tremanti* de Laura («Certo il fin de' miei pianti / che non altronde il cor doglioso chiama, / vèn da' begli occhi alfin dolce tremanti», vv. 72-74). Petrarca traslada el temblor, típico del yo lírico, hacia la mirada de la mujer, pero su significado queda invariado: es la presencia de Amor, de hecho, que provoca dicho temblor²⁸⁰.

²⁷⁹ Muy distinto resulta el engaño amoroso sobre el que se desarrolla la historia de la *Bella mano*, donde el yo lírico es traicionado por Isabetta.

²⁸⁰ Cfr. Dante, *Vita Nova* XI 2: «E chi avesse voluto conoscere Amore, fare lo potea mirando lo tremore de li occhi miei». Pasaje con el que Petrarca puede haber combinado el recuerdo de Juvenal VII 241: «oculosque in fine tremantis» («y el temblor de sus ojos, que acechan el final»).

Esta mezcla de felicidad extática de la loa y de dolor e inquietud que caracteriza el *status amantis* en las tre canciones de Petrarca, deriva, así pues, del doble valor de sentimiento amoroso presente ya en la tradición, a la que se añade el profundo conflicto interior del aretino, que procede de la imposibilidad de conciliar la belleza (física y espiritual) de Laura con la doctrina cristiana²⁸¹. El yo lírico no ha llegado todavía a tener conciencia del peligro de su pasión terrenal y de ahí la ilusión del deseo, por completo platónico, suscitado por las bellezas de Laura, de salir de la cárcel del cuerpo para alcanzar el cielo:

Io penso: se là suso,
onde 'l motor eterno de le stelle
degnò mostrar del suo lavoro in terra,
son l'altr'opre sí belle,
apراسي la pregione, ov'io son chiuso,
et che 'l camino a tal vita mi serra.

La alabanza de Laura sigue en *Rvf* 72 con sus momentos eufóricos y disfóricos («Vaghe faville, angeliche, beatrici / de la mia vita, ove 'l piacer s'accende / che dolcemente mi consuma et strugge»), y cuando más parece amplificarse el sentimiento de *dulcedo*, remedio al imperfecto del poeta, por el que los ojos desempañan obviamente un papel fundamental («Quanta dolcezza unquanchò [...] / quando voi alcuna volta / soavemente tra 'l bel nero e 'l biancho / volgete il lume in cui Amor si trastulla»), interviene la acción cruel del velo y

²⁸¹ No es una casualidad que la expresión *mover d'occhi* aparezca otra vez en *Rvf* 264, donde Petrarca se describe en una situación que puede parecer análoga a la presente, sino en realidad muy distinta. El poeta sigue llorando, pero esto ya no tiene nada que ver con el amor no correspondido de Laura, sino con la conciencia de sus propias culpas («altro lagrimar ch'i' non soleva» v. 4). Petrarca recuerda la *dulcedo* que provocaba la visión de los ojos de Laura, pero ahora es conciente que el amor hacia aquella creatura (si bien perfecta imagen de Dios) le puede costar una condena eterna.

de la mano de Laura, que interponiéndose entre el poeta y la mujer impide al yo lírico gozar del deleite que la visión de Laura le proporciona provoca así y de nuevo el llanto:

Torto mi face il velo
et la man che sí spesso s'atraversa
fra 'l mio sommo dilecto
et gli occhi, onde dí et notte si rinvrsa
il gran desio per isfogare il petto,
che forma tien dal variato aspetto.

Considerados todos estos elementos sobre los que se construyen las canciones de Petrarca, podemos fácilmente entender el porqué Giusto enfoca su atención a favor de estos textos. Ellos, de hecho, por un lado, representan, como hemos visto, una síntesis (aunque reelaborada por la nueva sensibilidad poética y filosófica de Petrarca) de la tradición (sobre todo *stilnovista*, con Dante y Cavalcanti en primera línea, pero donde no falta la aportación de las *petrose*) y, por el otro, contienen *in nuce* los embriones de la nueva sensibilidad cultural platonista que caracterizará el Renacimiento italiano. Y de estos nuevos gustos estéticos Giusto de' Conti se hará portavoz, afirmando, en este sentido también, su papel de poeta de vanguardia²⁸².

Del *ternario* de inspiración platónica hablaremos más detenidamente en el próximo capítulo, donde pondremos en evidencia la influencia dantesca sobre esta ascensión hacia la *bella idea* de Isabetta. Por tanto aquí me limito a

²⁸² Pantani, de hecho, propone una nueva interpretación de las composiciones de los poetas del así llamado ciclo isotteo (textos escritos en honor de Isotta, tercera mujer de Sigismondo Malatesta de Rimini, hacia la mitad del siglo XV, o sea poco posteriores a la muerte de Giusto de' Conti) en clave neoplatónica. Cfr. PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 152.

listar algunos “indicios” lingüísticos petrarquescos que confirmen la especial importancia que tenían para Giusto las *cantilene oculorum*. Ante todo, las *ale amorese* de *Rvf* 71, 12, donde todavía nos quedamos en el marco de un discurso puramente *stilnovista*:

et chi di voi ragiona
tien dal soggetto un habito gentile,
che con l'ale amorese
levando il parte d'ogni *pensier vile*.

El hablar de Laura hace que se aleje todo pensamiento vil, ya que como bien sabemos, la vileza es justo lo opuesto a la gentileza y a la cortesía.

En los versos 67-69, hablando de los efectos arrasadores de la pasión amorosa, Giusto escribe:

Sapea ben come cangia ogni mia voglia,
se volge el lume tra el bel nero e 'l bianco
colei che d'ogni ben mia vita spoglia;

El poeta de Valmontone reutiliza unos versos de Petrarca en un contexto muy distinto con respecto al modelo, que en *Rvf* 72, 46-51, describiendo más bien la dulzura que produce la vista de los ojos de Laura:

Quanta dolcezza unquanco
fu in cor d'aventurosi amanti, accolta
tutta in un loco, a quel ch'i' sento è nulla,
quando voi alcuna volta
soavemente *tra 'l bel nero e 'l bianco*

volgete il lume in cui Amor si trastulla;

Con el incipit de Conti entramos, en cambio, en un contexto del todo distinto, que nada tiene que ver ya con el *stilnovismo*:

Se con l'ale amorose del pensiero
a volo alzar si può nostro inteleteo,
tanto ch'io veda immaginando il vero

La forma hipotética indica la posibilidad para el intelecto de ascender más allá de sus potencialidades racionales, gracias al soporte de las alas amorosas de las que el pensamiento está dotado, tales que permiten la visión de lo verdadero a través de la imaginación. Como se puede notar, quitando la “imaginación” que reemplaza la *noesis*, el exordio del ternario de Conti está totalmente contruido sobre motivos platónicos. Así mismo, se inserta en ese nuevo contexto, el petrarquesco *pensier vile*, que Conti reutiliza en el verso 33, cuando habla de las cualidades que se anidan en el pecho de Isabetta, donde no se ha producido nunca un pensamiento vil («e le virtude in quel petto sparse, / ove non si creò mai *pensier vile*»).

Para terminar, creo que hemos demostrado claramente, a través del análisis del topos de los ojos, la técnica poética de Conti: el *Canzoniere* de Petrarca es sin duda alguna el texto base al que el poeta de Valmontone hace referencia para la construcción de sus versos, pero, al mismo tiempo, él no duda en poner a su lado las composiciones de la tradición, tanto latina como vulgar (de la que el libro del aretino representa el último grande testimonio), que

identifica como más adecuadas para expresar unas situaciones que habían quedado excluidas de los *Rerum vulgarium fragmenta*.

2.5 El lazo de amor, el nudo, las cadenas, el yugo

Recorriendo rápidamente los rasgos esenciales que componen la figura femenina tanto en el *Canzoniere* como en la *Bella mano*²⁸³, hemos notado como surge de los versos el tema fundamental del lazo de amor (que como veremos se explicita en varias formas), emblema de la condición de servidumbre a la que está rendido el poeta por la mujer amada.

El tema de la pérdida de libertad por parte del poeta-amante que, herido por las flechas de Amor y vencido por el poderoso dios²⁸⁴, se doblega incondicionalmente a la voluntad de la mujer amada, es un *topos*²⁸⁵ de derivación

²⁸³ Seguramente Laura o Isabetta son mucho más humanas que las remotas y inalcanzables imágenes femeninas de los *stilnovisti* y Dante, también porqué están insertadas en una dimensión temporal. Hemos intentado de todas formas destacar como ellas están, sin embargo, lejos del poseer la corporalidad concreta de un cuerpo que caracteriza un personaje real. Las anotaciones referidas a su belleza física no contribuyen, de hecho, a representar una imagen definida, sino que responden a un formulario tradicional, y tienen la elegancia abstracta de una cifra, de un emblema, por lo que la figura queda evanescente.

²⁸⁴ Cito a tal propósito Ovidio, *Amores* I 2, 7-8: «sic erit: haeserunt tenues in corde sagittae, / et possessa ferus pectora versat Amor». Entre los pasajes de la *Bella mano* cito, en cambio, uno especialmente significativo, en el que la mano de Amor deviene la *gentil Mano* de Isabetta; se trata de XVIII 9-11: «E vidi allor come gli aurati strali / Amor nel foco affina, e da qual forza / si armò la gentil Man, che il cor mi prese».

²⁸⁵ Leonard Forster escribe: «What later generations found interesting in Petrarch was precisely these antitheses and oxymora, of which Petrarch himself makes liberal but discreet use. Conceits of this kind could become the staple of 'wit' in the following centuries because, though they were the product of deep emotion, the formulation of them was intellectual and achieved in simple terms. They involved no technical terminology of the kind which makes troubadour or minnesang or dolce stil novo poetry difficult for us to understand or translate today without a good deal of specialised knowledge. [...]. Petrarch's conceits use simple concepts and concrete images». Entre estas está precisamente la contrastiva *peace-war*, paz y guerra, por lo que, más adelante (pag. 15) puede seguir así: «The interpretation of pleasure and pain, and the satisfaction which could be derived from holding these two opposites in an un easy balance, is basic in Petrarch's work and becomes the fundamental theme of petrarchistic convention. It is in accordance with this dualism that the lady should be seen as the 'sweet enemy' (Petrarch uses the phrase 'dolce nemica' more than once), that love should be compared to war and described in a wealth of military imagery. Allied to this is the freedom-servitude paradox- the service of the lady is the highest freedom- and cognate imagery of prisons, bondage, etc» (FORSTER, L.

clásica que se emplea más veces en el cancionero de Conti. La imposibilidad de huir de tal condición de esclavitud (*servitium*) se hace explícita de manera evidente en el soneto LXXXII de la *Bella mano*, del cual cito los tercetos:

Ma come corpo, che velen nudrica,
gustando sempre amaro dalle fasce,
che al primo dolce sarà vinto, e stanco,

così mia vita, che d'amor si pasce,
abbandonando poi l'usanza antica,
se libertà sentisse verria manco.

Asimismo, en LX 5-6, donde el poeta se dirige a Amor:

Usa mia libertà come Signore
grato nel servo, non come tiranno.

Propertio, en II 23, cierra sentenciosamente la elegía con estos versos (23-24):

Libertas quoniam nulli iam resta amanti:
nullus liber erit, si quis amare volet²⁸⁶.

Tibulo, en cambio, dedica, a la cuestión, de forma muy incisiva, el íncipit de la elegía II 4 dirigida a la avidez femenina:

The icy fire: five studies in European petrarchism. Cambridge: University Press, 1969. Pp. 6-15).

²⁸⁶ «Puesto que no queda ya libertad a ningún amante, / ninguno que quiera amar será libre».

Sic mihi servitium video dominamque paratam;
iam mihi, libertas illa paterna, vale!

Servitium sed triste datur, teneorque catenis,
et numquam misero vincla relitti Amor,

et, seu quid merui, seu quid peccavimus, urit.

Uror, io! Remove, saeva puella, faces²⁸⁷.

El poeta se despide de la libertad de los padres, se le impone una dura servidumbre y, como se ajusta a cada esclavo, está atado a unas cadenas. Así pues, la falta implica pues servidumbre, la que, como veremos mejor más adelante, introduce una serie de metáforas (fundamentales tanto en la poesía elegíaca como en la cortesana), tales como la del yugo, del nudo, de las cadenas o del lazo de Amor.

Para la exposición del tema en la *Bella mano* empezamos por la lírica XVII, donde la mano de Isabetta está representada como anunciadora de muerte:

Ben dèi esser contento, o debil core,
che il ciel ti riservasse a questo giorno
per darti di tal Man sì dolce morte:
che non formò natura in questa vita

²⁸⁷ «Aquí veo preparadas para mí esclavitud y dueña. De ahora en adelante, libertad de mis padres, adiós. Bien triste es la esclavitud que se me otorga; estoy sujeto con cadenas y nunca a mí desdichado sus ataduras afloja Amor. Me quema sin preocuparse de mi falta o de mi inonencia. Me estoy quemando ¡Ay, aparta, niña cruel, tus antorchas!» Además de las cadenas y las ataduras que simbolizan la esclavitud del poeta, tenemos que destacar el apelativo *saeva* (creul, *crudele* en italiano) referido a la peulla, como ejemplo de una caracterización negativa de la amada que será ejemplar, como veremos, para Giusto de' Conti en su descripción de Isabetta (véase también Tibulo I 8, 62).

sì dolce nodo in sì leggiadre chiome,
né lume tanto altero uscì mai d'occhi.

En los versos aparece también la palabra *nodo* y se trata efectivamente del primer texto en que entra realmente en escena también el *laccio* de Amor²⁸⁸, que ha ceñido al poeta sometido a su mujer. Después de la primera estancia, que es esencialmente una invocación de la muerte (vv. 5-6: «finire io bramo la mia vita, / e perché sempre lasso chiamo morte»), Giusto escribe así en la segunda:

Amor, che si nudrica di mia morte,
non so che muove dentro a quei begli occhi,
che a poco a poco scema la mia vita,
e perché più languisca il triste core
il laccio ov'io fui preso nel bel giorno
con nuova arte nascoso ha tra le chiome.

Vemos que *i begli occhi* son una vez más los instrumentos predilectos de Amor y autorizan la conquista (*fui preso*) del *triste core* del yo lírico a través del *laccio* que ahora su mujer esconde entre sus *chiome*.

El magisterio de Petrarca es manifiesto. Este, de hecho, escribe en *Rvf* LIX 4-5:

Tra le chiome de l'òr nascose il laccio,
al qual mi strinse, Amore.

²⁸⁸ En realidad, el *nodo* està ya en el soneto IX (v. 14: «che l' amoroso nodo in cor m' addoppia»), mientras que el *laccio* lo encontramos ya en XIII (v. 45: «[...] e il bel laccio gentile»). Es sin embargo en la sextina XVII donde estos, relacionados a los ojos y a la cabellera de la mujer, asumen su fisionomía y función más características.

Propertio, en cambio, instituye una similitud con el mundo agreste, de donde hace provenir también la metáfora del arado y del yugo, símbolo de dominio de Amor sobre el poeta. En II 34, 47-50 leemos:

Sed non ante gravi taurus subcumbit aratro,
cornua quam validis haeserit in laqueis,
nec tu tam duros per te patieris amores:
trux tamen a nobis ante domandus erit²⁸⁹.

También en Tibulo encontramos *laqueus*, aunque quizás en tal contexto debería entenderse más bien como engaño o fraude (también el amor fraudulento, como veremos, será un *leit motiv* que de la poesía clásica arribará a la vulgar). En I 9, 45-46, el joven poeta, despotricando contra el muchacho Marato, del cual se había encaprichado, escribe:

Tum miser interii, stulte confisus amari;
nam poteram ad laqueos cautior esse tuos²⁹⁰.

Volvamos ahora a la sextina de Conti, donde decíamos, además del *laccio*, aparece también el *nodo*. En la cuarta estrofa (vv. 19-21) de hecho leemos:

Lasso, vedrò giammai quel giorno in vita
che dal bel nodo di sue cresse chiome
sia sciolto alquanto l'infelice core.

²⁸⁹ «Pero no sucumbe el toro al pesado arado antes / de habersele quedado enganchados los cuernos por fuertes lazos, / ni tú soportarías por ti mismo tan crueles amores; / antes, siendo tú arisco, tendré yo que domarte».

²⁹⁰ «Entonces, desdichado, me perdí, confiando neciamente en que sería amado, pues hubiera podido tomar más precauciones ante tus trampas» (como vemos, también Ruiz en su traducción entiende *laqueos-lacci*, cordones- como engaños).

Y aún más en los vv. 34-36:

che non formò natura in questa vita
sì dolce nodo in sì leggiadre chiome,
né lume tanto altero uscì mai d'occhi.

Los ejemplos llegan a Giusto de' Conti seguramente de Petrarca, que por ejemplo en *Rvf* CXCVII 6-10 escribe:

né posso dal bel nodo omai dar crollo,
là 've il sol perde, non pur l'ambra o l'auro:

dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
che sì soavemente lega et stringe
l'alma, che d'umiltade e non d'altr'armo.

O en *Rvf* CCCV 1-2:

Anima bella da quel nodo sciolta
che più bel mai non seppe ordir natura.

El *nodus*, sin embargo, no está ausente tampoco en el ámbito elegíaco.

Por ejemplo, en Ovidio, *Heroides* XX 41-42, leemos:

Di faciant possim plures imponere nodos,
ut tua sit nulla libera parte fides²⁹¹.

²⁹¹ «¡Quieran los dioses que pueda yo echarte muchos nudos para que tu promesa quede atada por todas partes!»

También en este caso se deduce del texto una referencia al campo semántico del engaño o del fraude que de todas formas no se debe excluir tampoco de los veros petrarquescos o contianos.

Menos frecuentes son los testimonios de la palabra *catene* tanto en la *Bella mano* como en el *Canzoniere* petrarquesco²⁹². La metáfora de las cadenas concurre junto a la del lazo y del nudo para expresar con eficacia y patetismo tanto la condición doliente del alma del poeta (destinada a sufrir los golpes inferidos por Amor y por la *crudele mano* de Isabetta), casi sujeta, como hemos visto, a tortura, como el vínculo indisoluble que la liga a la de la mujer, en un estado de sumisión regulado por una *fides* tacita y imprescindible.

Tal estado emerge con toda evidencia en la canción XXXVI, y quizás el punto de mayor *pathos* se consigue en la tercera estrofa, donde, exactamente en el medio, destaca «quella catena d'oro»:

La meraviglia del crudel mio stato,
che dolcemente vien da dolce parte,
fa che il mio mal non crede chi l'ascolta,
benché il parlar sia certo in mille carte:
o mio soccorso tanto disiato,
per voi mirate, quanto l'alma è involta,
e stretta sì che mai non sia più sciolta,
se non rompe la Man, che già la prese,
quella catena d'oro, ove la stringe
l'angoscia che dipinge

²⁹² En los *Rvf* estas aparecen cinco veces, exactamente en VIII 14; LXXVI 10; LXXXIX 10; CV, 55 y CCLXVI 10. En la *Bella mano*, en cambio, la palabra se repite solo dos veces, en XXXVI 43 y XLV 12.

a color tanti le mie guancie accese,
e chi m'affredda in un punto, e scolora
trapassa ad ora, ad ora
l'usato sì che il fin spera da poi.
So ben, ch'altri che voi
del mal che m'invaghisce, e che m'incende,
né la cagion né le parole intende.

La desesperación desemboca, como es tradición, en el deseo de la muerte, la única capaz de garantizar el aniquilamiento de los dolores. La muerte es la única expectativa también en el soneto XLV, en el que se explicitan en un elenco, escalonado por el anafórico *un* de principio de verso, las causas, por decirlo así, de los tormentos que atenazan el corazón. Vuelve así pues la metáfora de las cadenas:

Un parlar più che umano, un falso riso,
un peregrin pensiero, un dolce sdegno,
un nuovo portamento onesto e degno,
mille vaghi fioretti in un bel viso,

un volger lieto, un mirar crudo e fiso,
un chiaro impallidir di beltà pregno,
un singular costume, un sacro ingegno,
che rimembrar ne fan del Paradiso,

un casto orgoglio, una spietata mente,
un disiar troppo altamente onore,
e dispreggiar quel ben dov'altrui spera,

son le catene che per man d'Amore
già m'han sì stretto intorno al cor dolente
che a forza converrà che amando pera.

Más sintético, pero extremadamente eficaz se muestra Petrarca, cuando, a su vez, aduce, en el soneto CCLXVI, las causas por las que él mismo se ciñó a tales cadenas. Así recitan los dos tercetos:

Carità di signore, amor di donna
son le catene ove con molti affanni
legato son, perch'io stesso mi strinsi.

Un lauro verde, una gentil colomna,
quindecim l'una, et l'altro diciotto anni
portato ò in seno, et già mai non mi scinsi.

Encontramos ya muchos ejemplos de esta metáfora en la elegía latina, en la que, sin embargo, el componente erótico era evidentemente más marcado. Propertio, por ejemplo, escribe así en II 15, 25-28:

Atque utinam haerentes sic nos vincire catena
velles, ut numquam solveret ulla dies!
Exemplo iunctae tibi sint in amore columbae,
masculus et totum femina coniugium²⁹³.

²⁹³ «¡Y ojalá quisieras atarnos entrelazados con una cadena, / de modo que día alguno nos soltase jamás! / De ejemplo te sirvan en el amor las palomas unidas, / macho y hembra, unión completa».

En III 15, en cambio, el mismo Propertio utiliza la imagen de las cadenas asociándola a la de los brazos de la mujer, por lo que, en el verso 10, puede definirlas como *dulcia*:

Cuncta tuus sepelivit amor, nec femina post te
ulla dedit collo dulcia vincla meo²⁹⁴.

Ovidio en *Amores* I 2, describe el “triunfo de Amor”, y en los versos 27-30, retrata un cortejo:

Ducentur iuvenes capti captaque puellae:
haec tibi magnificus pompa triumphus erit.

Ipse ego, praeda recens, factum modo vulnus habebo,
et nova captiva vincula mente feram²⁹⁵.

Aquí la metáfora está introducida en un ámbito casi bélico²⁹⁶. El poeta, de hecho, se declara *praeda*²⁹⁷ *recens* del dios y participa en el cortejo junto con otros muchachos y muchachas que también son “prisioneros” de Amor.

²⁹⁴ «Tu amor lo sepultó todo, y después de ti, mujer / ninguna dio dulces cadenas a mi cuello».

²⁹⁵ «Irán tras de ti, prisioneros, jóvenes y muchachas. Tal desfile constituirá para ti un triunfo magnífico. Yo mismo, tu última presa, mostraré la herida que me hiciste hace poco, y llevaré cadenas recientes, cautiva mi voluntad».

²⁹⁶ En los versos 19-22 leemos de hecho: «En ego confiteor; tua sum nova praeda, Cupido: / porrigimus victas ad tua iura manus. // Nil opus est bello; pacem veniamque rogamus; / nec tibi laus, armis victus inermis, ero» (Así que yo lo reconozco: soy, Cupido, tu reciente presa. Ofrezco mis manos vencidas a tu jurisdicción. No hay necesidad de guerra, te pido la paz y el perdón; no supondrá para ti gloria alguna, desarmado como estoy, el haberme vencido con tus armas).

²⁹⁷ La imagen de la presa, estrictamente relacionada con la metáfora principal, la reencontramos en el *Canzoniere* y en la *Bella mano*. Petrarca escribe así en *RvfL* 67-73: «Miserò me, che volli / quando primier sì fiso / gli tenni nel bel viso / per iscoprirlo imaginando in parte / onde mai né per forza né per arte / mosso sarà, fin ch'i' sia dato in preda / a chi tutto diparte». Giusto de' Conti, en el soneto CXV, dirigido probablemente a Francesco Filelfo, escribe en los versos 5-8: «io sento del cor mio far nuove prede, / e d'altrettanto foco l'alma ardente, / e rinnovar l'angosce antiche spente, / la voglia la vaghezza e la mia fede».

Muy elocuente también Tibulo cuando, en I 1, 55-56, dice a propósito de Delia:

me retinent victum formosae vincla puellae,
et sedeo duras ianitor ante fores²⁹⁸.

Mientras que en II 4, elegía en la que ataca la avidez femenina, en los versos 3-4 escribe:

Servitium sed triste datur, teneorque catenis,
et numquam misero vincla relitti Amor²⁹⁹.

Para completar el cuadro falta, finalmente, la metáfora del yugo, utilizada, por razones obvias, de manera intensa en la antigüedad y que gozará de un duradero éxito. Hemos ya citado los versos de Propercio en los que la imagen de los lazos se fortalecía con la del arado, pero no se trata de un caso aislado. Aquí citamos por ejemplo el íncipit de III 11:

Quid mirare, meam si versat femina vitam
et trahit addictum sub sua iura virum,
criminaque ignavi capitis mihi tirpia fingis,
quod nequeam fracto rumpere vincla iugo?³⁰⁰

²⁹⁸ «A mí me sujetan prisionero las cadenas de una hermosa joven y aguardo como un portero ante unas puertas inflexibles».

²⁹⁹ «Estoy sujeto con cadenas y nunca a mí desdichado sus ataduras afloja Amor».

³⁰⁰ «¿Por qué te sorprendes si una mujer trastorna mi vida / y arrastra sometido a sus leyes a un hombre, / e inventas contra mí torpes acusaciones de persona cobarde, / y de no poder yo quebrar el yugo y romper mis ataduras?»

A veces, en cambio, la imagen del yugo se acompaña de otra, que pertenece también al mundo bucólico, la del freno, cada uno de los arreos a los que se ataban por ejemplo las riendas para montar los caballos. Es el caso de las *Heroides* IV, la carta de Fedra a Hipólito³⁰¹, en la que en los versos 21-24 leemos:

Scilicet ut teneros laedunt iuga prima iuencos
frenaque vix patitur de grege captus equus,
Sic male vixque subit primos rude pectus amores
sarcinaque haec animo non sedet apta meo³⁰².

La función de tal similitud es la de describir una precisa condición de subordinación del amante a la mujer, que tampoco pierde su eficacia cuando no se relaciona con otra imagen. Una vez más Propercio en II 3, 47-50 escribe:

Post venit assuetus mollis ad arva iugo,
sic primo iuvenes trepidant in amore feroces,
dehinc domiti post haec aequa et iniqua ferunt³⁰³.

Mientras que el verso 14 de II 5 se resuelve en una amonestación desilusionado:

³⁰¹ El *amazonio viro*, como lo define la misma Fedra, era el hijo de Teseo y de la amazona Melanippe. Seneca nos lo describe como domador de caballos y su pasión por la caza, como también su devoción por Diana habrán seguramente inspirado aquellos versos a Ovidio.

³⁰² «Del mismo modo que a los jóvenes novillos les hace daño el yugo la primera vez, y a duras penas soporta el freno el caballo capturado de una manada, así mal y a duras penas acepta el primer amor un corazón inexperto, y esta carga no se acopla bien a mi alma».

³⁰³ «Pues como un toro rechaza al principio el arado, / y después viene al campo dócil al yugo al que ya se ha acostumbrado, / así al principio se revuelven los jóvenes en el amor rebeldes / y al fin domados soportan luego lo justo y lo injusto».

Quam facile irati verbo mutantur amantes:
dum licet, iniusto subtrahe colla iugo³⁰⁴.

También Ovidio se vale del binomio yugo-freno en los versos 13-18 de *Amores* I 2, que sirve para proponer la habitual similitud, pero con una elegancia y una viveza insuperables:

Verbera plura ferunt, quam quos iuvat usus aratri,
detractant pressi dum iuga prima boves.
Asper equus duris contunditur ora lupatis;
frena minus sentit quisquis ad arma facit.
Acrius invitos multoque ferocius urget,
quam qui servitium ferre fatentur, Amor³⁰⁵.

El mismo Ovidio en *Amores* III 11, elegía dedicada al oxímoron más famoso de la tradición de la poesía amorosa latina del *odi et amo*³⁰⁶, escribe:

Odero, si potero; si non, invitus amabo.
Nec iuga taurus amat; quae tamen odit habet³⁰⁷.

³⁰⁴ «Como fácilmente se mudan con una palabra los amantes airados. / Mientras puedes, retira el cuello de un yugo injusto».

³⁰⁵ «Más aguijonazos sufren los bueyes cuando se resisten al yugo, que les oprime por primera vez, que aquellos que se complacen en llevar el arado. A un caballo indómito se le magulla la boca con el duro freno, pero el que se acostumbra a los combates siente menos el bocado. El Amor trata con más aspereza y mayor ferocidad a aquellos que se resisten que a los que se confiesan esclavos suyos».

³⁰⁶ Celebérrimo íncipit del carme de Catulo LXXXV.

³⁰⁷ «Si me es posible, odiaré; si no, amaré contra mi voluntad: tampoco el toro gusta del yugo, y a pesar de odirlo, lo lleva».

Tibulo, en cambio, en I 4 pide a Príapo, dios de la fertilidad, con que encanto acerque los chicos guapos, visto que no goza de un buen parecer, y esta contesta que la belleza no es determinante en amor y en los versos 15-16 añade:

Sed ne te capiant, primo si forte negabit,
taedia; paulatim sub iuga colla dabit³⁰⁸.

Tampoco en las *Heroides* Ovidio renuncia a la imagen del yugo. Así por ejemplo en la sexta epístola Hipsípila³⁰⁹ pone en guardia Jasón, que la ha abandonado huyendo con Medea, que esta última lo enamoró no por buena apariencia o virtud, si no con fórmulas mágicas y plantas amargas («Nec facies meritisque placet, sed carmina novit / diraque cantata pabula falce metit»³¹⁰). Y en los versos 97-98 escribe:

Scilicet ut tauros, ita te iuga ferre coegit,
quaque feros anguis, te quoque mulcet ope³¹¹.

Por último, una vez más en las *Heroides*, exactamente en la novena, Deyanira³¹² escribe a Heracles, lamentando su ausencia y sobre todo la noticia llegada de Grecia por la cual el héroe se había enamorado de Yole, la hija del

³⁰⁸ «Pero no te desalientes si, por casualidad, al principio te dicen que no; poco a poco, ofrecerán su cuello al yugo».

³⁰⁹ El mito de Hipsípila fue muy conocido en el mundo griego-romano. A la heroína de Lemnos aluden brevemente Homero en la *Ilíada* y Píndaro en un epinicio y a ella Esquilo y Sófocles dedicaron dos tragedias (que no nos han llegado) y Eurípides escribió una *Hipsípila* de la que quedan notables fragmentos. Finalmente, el mito es recordado también en una elegía de Propertio, en un pasaje de la *Tebaida* de Estacio y por Dante en un terceto del *Inferno*.

³¹⁰ «No es por su rostro y por sus merecimientos por lo que te gusta, sino que es experta en conjuros y sega hierbas siniestras con hoz encantada».

³¹¹ «Sin duda te obligó a ti, lo mismo que a los toros, a someterte al yugo, y te doblega también con los mismos medios que a las salvajes serpientes».

³¹² Según el mito era hija del rey de Calidón Eneo y de Altea. Cuando Heracles bajó al Infierno a buscar a Cerbero, encontró el alma de Meleagro, hermano de Deyanira, el cual le pidió casarse con su hermana, visto que ya no tenía a nadie que la protegiera.

rey de Oechalia, ciudad que aquél había conquistado. Así recita la epístola en los versos 3-6:

Fama Pelasgiadas subito pervenit in urbes
Decolor et factis infitianda tuis,
quem numquam Iuno seriesque immensa laborum
fregerit, huic Iolen imposuisse iugum³¹³.

En lo que concierne la metáfora del yugo en la *Bella mano*, el soneto XCV³¹⁴ resulta ejemplar. En este aparece de hecho dos veces, primero en el verso 3 y luego en el 8:

Tutto il quart'anno il Cielo ha già rivolto,
e già del quinto scalda il mezzo Apollo,
dal dì ch'io porto il grave giogo al collo,
che all'ultimo dì sol ne sarò tolto.

E nella rete di Cupido avvolto
tremo l'estate, e quando inverte io bollo,
pur senza una fiata anco dar crollo,

³¹³ «A las ciudades pelásgicas ha llegado de improviso una noticia infamante, y que has de negar con tus hechos: que Íole ha impuesto su yugo a aquél a quien en ningún momento quebrantó ni Juno ni la sucesión inacabable de trabajos».

³¹⁴ Aquí encontramos la única señal cronológica de la *Bella mano*, que nos permite reconducir el principio de la práctica poética de Giusto de' Conti a los primeros treinta años del siglo XV. Estamos, de hecho, poco lejos de la separación de la amada marcado por la rima XCIX, el cual sabemos ocurrió en enero de 1438, cuando Giusto, ya de modo estable al servicio de Eugenio IV en calidad de cubiculario, fue obligado a acompañar al pontífice a Ferrara, ciudad elegida para reanudar las actividades conciliares. De eso nos informa el diplomático de Urbino Angelo Galli, el más devoto admirador del Conti, quien, en acotaciones anotadas en su cancionero, nos da a conocer que «nel 1438, di magio, in Ferrara, essendo lì la corte», él escribió su propio soneto 278 «in persona di messer Giusto da Valmontone, cubiculario innamorato de una giovine bolognese, la quale in quelli dì se era partita et andata in villa, e la più singulare bellezza de costei era la mano» (cfr. GALLI, A. *Canzoniere*, edición de G. Nonni. Urbino: Accademia di Raffaello, 1987).

dall'aspro giogo, ond'io mai non sia sciolto.

Ma ben porrò sì carico andar mill'anni,
ed altrettanto stretto al fiero laccio,
tremando ardendo calcitrando invano.

Ma non sì che dì e notte, come or faccio,
per far pietosa, indarno io non m'affanni,
la cruda sopra ogni altra e bella Mano.

En el soneto se repiten muchos de los motivos que Giusto elige como temas fundamentales de la *Bella mano*. El poeta dominado por la pasión sufre el frío en verano y el calor en invierno, intentando en vano pedir piedad a la «cruda sopra ogni altra e bella Mano», para que desate aquel *laccio*, del que en realidad sólo podrá librarle la muerte.

El yugo es definido una vez como *grave* y la otra como *aspro*, justo el par de adjetivos que encontramos en el *Canzoniere* petrarquesco en el verso 12 del soneto LI: «et sarei fuor del grave giogo et aspro». Si tal verso puede haber sugerido los dos atributos, mucho más profunda y evidente parece, en cambio, la influencia que viene de *Rvf* LXII, exactamente del primer terceto, que recita así:

Or volge, Signor mio, l'undicesimo anno
ch'i' fui sommesso al dispietato giogo
che sopra i più soggetti è più feroce.



(Imagen 5)

2.6 El engaño amoroso, las insidias y las redes

El último soneto citado (XCV) de la *Bella mano* nos ofrece también la ocasión para reflexionar sobre otra temática esencial, no solamente del cancionero de Conti si no también del petrarquesco, y que encuentra otra vez su matriz en la elegía latina: el engaño amoroso. En el quinto verso del soneto, de hecho, leemos: «E nella rete di Cupido avvolto». La *rete*, palabra que pertenece al área semántica de la caza, es la palabra-clave a la que se entrega la metáfora. Cupido ha capturado el alma del poeta con el engaño y la ha entregado a Isabetta, a la que se ata indisolublemente.

La posición de relieve que Giusto quiere asignar al tema se deduce también del hecho que ya esté ya evocado en el segundo soneto que, como hemos apreciado, sirve casi de proemio³¹⁵ del cancionero. En los versos 9-11 se lee:

Per me non basto raccontar l'inganno,
ond'io fui preso il dì, ch'io 'nnamorai,
né di costei l'angelica beltade.

Tal engaño es definido *dolce* tanto en LXXII como en LXXX, donde en el verso 96 leemos: «e portar dentro chiuso un dolce inganno». El soneto LXXII merece una consideración más amplia, citamos pues el texto enteramente:

Quanto posso m'ingegno trar d'affanni
quest'alma, che nudrita in pene e in doglie
fra misere speranze e crude voglie,
ho consumato sospirando gli anni.

Posson poi tanto in lei gli dolci inganni
de i due begli occhi, ov'il mio ben s'accoglie
che quanto più mi sforzo men si scioglie
dal crudel laccio, e più segue i suoi danni.

Qual Circe, o qual Sirena, o qual Medusa,
con erbe, o canto, o venenoso sguardo
m'ha trasformato dalla forma vera?

³¹⁵ Es la composición en la que el poeta invoca la mano, culpable de su destino, para que le ayude en la empresa de escribir sobre su amor hacia Isabetta. Este es el íncipit: «All'alta impresa, ove la mente stanca/ rizza l'ingegno e le parole morte, / soccorra chi m'ha posto in dura sorte:/ che l'intelletto per se stesso manca».

E m'ha la mente sì d'error confusa
per un caldo desio, dond'io sempr'ardo,
che l'alma ceca sempre teme e spera?

Primero se tiene que poner en relieve la función de los ojos, que puesto que son los responsables del enamoramiento resultan ser asimismo la fuente de los engaños. Sin embargo, de ellos procede también lo bueno, y es exactamente por lo que los engaños pueden ser definidos *docci*, instituyendo otro oxímoron típicamente petrarquesco.

Las *misere speranze* del verso 3 concurren a crear un clima de desilusión, mientras que la evocación de la metáfora del *laccio* (v. 8) refuerza la idea de inexorabilidad en la que se inscribe la imagen del engaño. A todo eso se añade la presencia en el primer terceto (v. 9) de tres figuras mitológicas, Circe, la Sirena y Medusa, las tres mujeres seductoras y hechiceras³¹⁶. De hecho, Circe es en la mitología la diosa-maga de la leyenda de Ulises, en la que aparece también la Sirena³¹⁷, demonio marino, célebre por su canto, mediante el cual ejercía una seducción mortal. Medusa, por último, es una de las Gorgonas, cuyas cabezas estaban rodeadas de serpientes y sus miradas eran tan penetrante que quienquiera las mirase se transformaba en piedra. Esta última asume en la lírica un papel peculiar debido a la característica de su mirada. Quizás no sea un caso pues que sólo esta esté presente en el *Canzoniere* petrarquesco, donde no se hace mención de los otras dos. En *Rvf CXCVII* se lee:

³¹⁶ Los versos 9-11 recuerdan los versos de Tibulo (*Eleg.* II 4, 55-56): «Quidquid habet Circe, quid quid Medea veneni, / quid quid et herbarum Thessala terra gerit».

³¹⁷ Justamente en la *Odisea* las Sirenas, en número de dos, aparecen por primera vez. Tradiciones posteriores las mencionan como tres o cuatro.

L'aura celeste che 'n quel verde lauro
spira, ov' Amor ferì nel fianco Apollo,
et a me pose un dolce giogo al collo,
tal che mia libertà tardi restauro,

po' quello in me, che nel gran vecchio mauro
Medusa quando in selce transformollo;
né posso dal bel nodo omai dar crollo,
là 've il sol perde, non pur l'ambra o l'auro:

dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
che sì soavemente lega et stringe
l'alma, che d'umiltate e non d'altr' armo.

L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
et di bianca paura il viso tinge;
ma li occhi ànno virtù di farne un marmo.

En este soneto Petrarca no se refiere abiertamente a ningún engaño, tampoco está presente la metáfora de la red, se repiten, en cambio, las del yugo, de nudo y del lazo. El último terceto describe además los efectos que los ojos de Laura-Medusa producen en él; por amor hacia ella, como por un oscuro sortilegio, su corazón se convierte en hielo, su cara palidece por el miedo, consciente de que se puede transformar en mármol por una sola mirada de ella.

Circe y Medusa vuelven a aparecer en el soneto LXXXIX de la *Bella mano*:

Tanto m'ingombra Amor, tanto m'affanna
sotto il gran peso dell'antica arsura,
che come Circe già con sua pastura,
dell'intelletto il mio vedere appanna.

Ben veggio l'esca ascosa che m'inganna,
al gusto dolce fuor d'ogni misura:
ma par che mi trasmuti di natura
Medusa, che a seguirla mi condanna.

Il filo è rotto, ond'io regger solea
nell'ampio laberinto il cieco passo,
sicché giammai non spero uscirne in vita.

Non mi val di Adriana, in ch'io credea,
l'alto consiglio; ond'io dubbioso e lasso
vo palpitando per la via infinita.

El poeta parece haber sufrido un encantamiento, por lo que el intelecto se ofusca, como por obra de la maga Circe, y su naturaleza aparece mutada, como si su Isabetta no fuera otra que Medusa. Él es consciente del fraude, pero es incapaz de cambiar su condición («a seguirla mi condanna»), y, en los tercetos, de hecho, se trae a la memoria otro mito, el del hilo de Ariadna. El poeta no se beneficia del ejemplo de la astuta heroína, «il filo è rotto», y a él no le queda más que vagar en el *ampio laberinto* de las pasiones con *cieco passo*³¹⁸.

³¹⁸ La imagen del laberinto está también en el *Canzoniere* de Petrarca, el cual así empieza el soneto CCXXIV: «S'una fede amorosa, un cor non finto, / un languir dolce, un desiar cortese; / s'oneste voglie in gentil foco accese, / un lungo error in cieco laberinto». Innovadora parece, en cambio, la introducción del mito de Ariadna por parte de Giusto de' Conti.

Aquí el motivo del engaño no se expresa mediante la metáfora de la red si no a la del cebo (*esca*), otra palabra que pertenece al campo semántico de la caza (como *rete* y *preda*), termino reutilizado en ámbito amoroso. Eso se repite nueve veces en el cancionero, exactamente como en el *Canzoniere*. Que el modelo sea el aretino, se deduce confrontando por ejemplo el soneto CXXVIII de la *Bella mano* con una estancia (la cuarta) de la canción XXXVII de los *Rvf*. Encontramos, de hecho, la palabra *esca* insertada en la misma trama fónica, construída por la repetición de las mismas palabras rima. Así recitan las dos cuartetas de la composición de Conti:

Occhi del pianger mio bagnati e molli,
perché il gran duol in voi non si *rinfrasca*?
O foco dispietato giunto all'*esca*,
perché la vita tosto non mi tolli?

Almo gentil paese, o selve, o colli,
che rimirando par che il mio mal *cresca*,
felice terra, dove Amor m'*invesca*,
e dove per destin piagar mi volli.

Aquí tenemos, en cambio, los versos 49-55 de la canción de Petrarca:

Lasso, se ragionando si *rinfrasca*
quel'ardente desio
che naque il giorno ch'io
lassai di me la miglior parte a dietro,
et s'Amor se ne va per lungo oblio,
chi mi conduce a l'*ésca*,

onde 'l mio dolor *cresca*?

Las palabras rima son entonces *rinfrasca*, *esca* y *cresca*, y extremadamente significativo resulta ser también el hecho de que sean repetidas exactamente en el mismo orden.

También *invesca* que encontramos en el verso 7 de Giusto es palabra rima que ya Petrarca había utilizado en su *Canzoniere*, exactamente en *Rvf* CLXV 4:

Amor che solo i cor' leggiadri *invesca*
né degna di provar sua forza altrove,
da' begli occhi un piacer sì caldo piove
ch'ì non curo altro ben né bramo altr'*ésca*.

No nos parece atrevido afirmar que la imagen del cebo sea la fundamental en el desarrollo del tema del engaño amoroso. Esta se asocia naturalmente a la del anzuelo (*amo*), que también nos devuelve a la imagen de la insidia, tanto que, por ejemplo, en *Rvf* CCXII las dos palabras aparecen unidas (v. 14: «in tale stella presi l'ésca et l'amo»). Es interesante pues notar que ya Propertio escribía en IV 1, 137 y ss. así:

Militiam Veneris blandis patiere sub armis,
et Veneris pueris utilis hostis eris.
Nam tibi victrices, quascumque labore parasti,
eludet palmas una puella tuas;
et bene cum fixum mento decusseris uncum,
nil erit hoc : rostro te premat ansa tuo³¹⁹.

³¹⁹ «Bajo halagadoras armas sufrirás la milicia de Venus, / y serás un enemigo útil a los pequeños de Venus. / Pues a ti todas las palmas de victoria, que con tu esfuerzo / lograste, te las quitará

El *rostrus* del último verso es precisamente el anzuelo, del que el poeta no conseguirá librarse por más que estremezca. Él, escritor de versos amorosos, es destinado a ser un soldado de Venus y a empuñar las armas, resultando un fácil adversario para el dios Amor.

En el soneto CXLV y en el ternario CXLVII (v. 31: «Nacque favilla d'amorosi inganni») de la *Bella mano* los engaños se definen amorosos. En el primer caso además el poeta se dirige directamente a Madonna de esta forma (vv. 1-8):

Ancor vive, Madonna, il bel disio
che nel cor mi accendeste ne i primi anni,
non ho la luce mia per tanti affanni
né per fortuna mai posta in oblio.

Cangerà 'nnanzi il Ciel suo corso ch'io
non segua ognor de i vostri onesti panni
l'ombra leggiadra, e gli amorosi inganni
degli occhi che fan foco nel cor mio.

A pesar del sufrimiento padecido durante los años en los que ardía la pasión amorosa por Isabetta, el poeta nunca se ha atrevido a olvidarla. Así en la segunda estrofa se lanza en una vertiginosa *adynaton*, que incomoda el curso de los cielos, para jurar una vez más fidelidad eterna a la amada, aunque para

juguetera una sola joven; /y cuando intentes sacudirte del mentón el gancho bien clavado, / de nada te servirá: el anzuelo te sujetará las fauces».

encender el pecho del poeta sean nada más que *amorosi inganni* tramados (casi como Medusa) a través del esplendor de sus ojos.

El binomio es el mismo que leemos en *Rvf* CCXCVIII: «rotta la fe' degli amorosi inganni».

En delinear el articulado tema de los engaños de amor participan también palabras como el sustantivo *forde*³²⁰ o el adjetivo *falso*. Ejemplar a este propósito el soneto XCIV:

Deh, non più cenni omai, non falsi risi
se tanti prieghi e lagrime non curi,
non falsa disleal, che tu mi furi
gli spiriti ad uno ad un dal cor divisi.

Non più lusinghe omai, non lieti visi
in vista, che al tornar mi rassicuri,
non subiti sospir quieti e suri,
non atti pien di frode o sguardi fisi.

Non tendere altra rete agli occhi miei,
che quella, che gran tempo intorno hai sparta,
a pigliar l'alma, che in te sol s'affida.

Né temer che giammai da te mi parta,
e benché alcuna volta in vista io rida,
non son sì sciolto non come vorrei.

³²⁰ En los *Rvf* Petrarca utiliza una vez la palabra *froda*, en CCLIII 7: «o chiuso inganno et amorosa froda»; mientras que otra vez *frodi*, en CCCLV 4: «ora ab esperto vostre frodi intendo». En este último caso, sin embargo, el poeta no se dirige ni a Laura ni a Amor, sino al *tempo* y al *volubil cielo*.

La desilusión del poeta es evidente. Él es consciente que la mujer no toma en cuenta sus oraciones ni sus afanes; *falsa* y *sleale*, aquella le indujo a enamorarse de ella. El poeta está cansado de *falsi risi*, de *lusinghe* y de «atti pieni di frode» y ruega a la amada no tejer más engaños. Vuelve pues la metáfora de la *rete*. Esta ha capturado el alma del poeta y simboliza el vínculo indisoluble que lo ata a Isabetta.

También por lo que respecta a la distribución de la imagen de la *rete* en la *Bella mano* Giusto no se aleja del modelo petrarquesco, donde ella se presenta cinco veces contra las cuatro del cancionero de Conti. No sólo la mujer urde tales insidias, si no también Amor, como demuestran los incipits del soneto CXI del Conti y CLXXXI de los *Rvf*. Así escribe Giusto:

Lasso, che Amor gli passi intorno intorno
sì m'ha rinchiusi, e reti tante sparte
contra mia vita [...]

En Petrarca la situación es muy similar, ya que los versos denuncian una condición igualmente hostil:

Amor fra l'erbe una leggiadra rete
d'oro et di perle tese sott'un ramo
dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo,
benché n'abbia ombre più triste che liete.

También en este caso son múltiples los ejemplos que nos ofrecen los poetas latinos. Propertio, por ejemplo, en II 32, 17-20 escribe:

quod est, ego saepe fui: sed forse et in hora / hoc ipso eiecto carior alter erit»³²⁴)

y en los versos 31-32 escribe:

Sed vobis facile est verba et componere fraudes:

hoc unum didicit femina semper opus³²⁵.

En III 6 es, en cambio, Cintia quien duda de la fidelidad del poeta. Ella se consume por los celos (v. 23: «gaudet me vacuo solam tabescere lecto»³²⁶), pero Propertio le hace relatar por Ligdamo, en los versos 38-39, que:

iram, non fraudes esse in amore meo,

me quoque consimili inpositum torquerier igni³²⁷.

Ovidio alterna junto a la *fraus* el *dolus*. La segunda epístola de las *Heroides* se inspira al mito de Filis, la heroína tracia que, después de dar a Demofonte amor y refugio, espera inútilmente la vuelta del héroe. Así pues, en los versos 65 y siguientes:

Sum decepta tuis et amans et femina verbis;

di faciant laudis summa sit ista tuae.

Inter et Aegidas media statuaris in urbe,

[...]

Hoc tua post illos titulo signetur imago:

³²⁴ «Lo que ése es, yo a menudo lo fui; pero acaso, en una hora, / ese mismo será expulsado, y habrá otro más querido».

³²⁵ «Pero para vosotras es fácil componer palabras y fraudes: / éste es el único trabajo que aprendió siempre la mujer».

³²⁶ «Se alegra de que yo, abandonada, enferme de amor en mi lecho vacío».

³²⁷ «Que ira, no engaños hay en el amor mío, / que también yo me atormento colocco en ese mismo fuego».

«hic est, cuius amans hospita capta dolo est».

De tanta rerum turba factisque parentis
sedit in ingenio Cressa relictā tuo;
quod solum excusat, solum miraris in illo;
erede patriae, perfide, fraudes agis³²⁸.

Por último, una vez más la epístola XX, la que tiene por protagonistas a Aconcio y a Cídipe, cuya historia ya hemos ilustrado³²⁹. Vamos esta vez a los versos 21 y siguientes:

Adfuit et, praesens, ut erant, tua verba notavit
et visa est mota dicta probasse coma.
Deceptam dicas nostra te fraude licebit,
dum fraudis nostrae causa feratur amor.
Fraus mea quid petiit, nisi uti tibi iungerer uni?
[id te, quod quereris, conciliare potest].
Non ego natura nec sum tam callidus usu;
Sollertem tu me, crede, puella, facis.
Te mihi conpositis, siquid tamen egimus, ame
adstrinxit verbis ingeniosus Amor;
Dictatis ab eo feci sponsalia verbis
consultoque fui iuris Amore vafer.
Sit fraus huic facto nomen dicaque dolosus,
si tamen est, quod ames, velle tenere dolus,
En, iterum scribo mittoque rogantia verba;

³²⁸ «Como amante y como mujer, caí en el engaño de tus palabras. ¡Ojalá quieran los dioses que sea éste el más alto de tus triunfos! Séate también levantada una estatua en medio de la ciudad entre los descendientes de Egeo [...] sea suscrita tu imagen después de aquellos títulos con este otro: “Éste es aquel que sedujo con engaño a su anfitriona, enamorada de él”. De tanta multitud de hazañas y hechos de tu padre, ha quedado sólo grabado e tu mente el abandono de la cretense. Lo único que él se reprocha, eso es lo único que admiras de él; actúas, traidor, como heredero del engaño de tu padre».

³²⁹ Cfr. P. 95.

altera fraus haec est, quodque queraris habes³³⁰.

Diana, diosa de la caza, es llamada para dar fe del juramento de amor que, a pesar suyo, Cídipe ha pronunciado en su templo, rindiéndolo así inviolable. Si se puede hablar de engaño, Aconcio atribuye así pues las culpas de ello a Amor. Este, en efecto, *ingeniosus* y *vafer*, es aquel que unió (*adstrinxit*) indisolublemente la muchacha al joven, que, por lo tanto, se declara dispuesto a que se lo acuse de *fraude* o *dolo*, siempre y cuando es un engaño que un hombre quiera poseer a la mujer a la que ama. El joven parece casi empeñado en una arenga que, por un lado, lo exculpe de los reatos de los que no se siente culpable, y, por el otro, le conceda lo que le espera por derecho. En tal contexto las palabras clave son palabras jurídicas que se adaptan sin embargo a un ámbito amoroso.

La arenga se vuelve pronto oración y el joven teme que pueda asumir el valor de un nuevo engaño («altera fraus haec est»). Pero no por esto Aconcio desiste, le quedan más bien mil engaños todavía («mille doli restant» v. 43) y suplica a los dioses para que la fe de Cídipe sea cogida a través de múltiples *nudos*. En el verso 41 aparece entonces el *nodus*, símbolo del vínculo amoroso que unirá a los dos amantes y de la indisolubilidad del *foedus*. Y si ella

³³⁰ «Estaba allí y, presente como estaba, tomó en cuenta tus palabras, y pareció aceptar lo que dijiste moviendo su cabellera. Podrás decir que mi artimaña te engañó, con tal de que se diga también que el motivo de mi engaño fue el amor. ¿Qué pretendía mi engaño sino el unirme a ti exclusivamente? Eso de lo que te quejas me puede hacer congeniar contigo. No soy yo tan astuto por naturaleza ni por experiencia; tú, muchacha, eres la que me haces perspicaz. Si algo, no obstante, hice yo, el ingenioso Amor te ató a mí con palabras arteramente amañadas. Conseguí nuestro compromiso con palabras que él me dictó y fui taimado con la ayuda del Amor como asesor jurídico. ¡Llámesese a esto engaño y dígaseme mentiroso, si, aun así, la mentira consiste en querer poseer aquello que se ama! He aquí que te escribo por segunda vez y te envío palabras suplicantes; éste es otro engaño, y ya tienes de lo que quejarte».

conseguirá hábilmente eludir sus timos, no podrá seguro evitar las redes de Amor³³¹.

En conclusión, hay que admitir que el tema del engaño es acogido y tratado en la tradición lírica italiana con matices diferentes con respecto de la elegía latina. En esta última, de hecho, además de representar la fase inicial de un sentimiento que es percibido como engañoso por no correspondido o como causa de sufrimiento, se refiere también muy concretamente a la infidelidad o de todas formas a la poca honestidad de la mujer, objeto de la pasión amorosa. Ya en el *Liber* de Catulo, de hecho, el yo lírico, a instantes de exaltante felicidad en la plenitud del acuerdo amoroso, hace seguir o alterna el descubrimiento de la inconstancia de la amada, las traiciones, los dolorosos abandonos³³². Como enseña el poeta veronés, el amor resulta ser el único auténtico valor por el que merece la pena vivir, y asistimos pues a una aspiración que intenta transformar una relación, por sí misma inestable e irregular, en una unión amorosa concebida como un verdadero *foedus* sagrado e inviolable, fundado en la *fides*, garantizado por los dioses, y que regula la relación *servus-domina*. Así recita pues el famoso *carme* CIX de Catulo:

Lucundum, mea vita, mihi proponis amorem
hunc nostrum inter nos perpetuumque fore.
Di magni, facite ut vere promettere possit,
atque id sincere dicat et ex animo,
ut liceat nobis tota perducere vita

³³¹ No me detengo sobre estos versos ya examinados anteriormente.

³³² Los celos o el sentimiento de abandono son estados de ánimo que tampoco son desconocidos por Petrarca y Giusto de' Conti, pero del todo diferente es el papel que ellos desempeñan en los respectivos cancioneros y diversos serán los resultados poéticos.

aeternum hoc sanctae foedus amicitiae³³³.

Pero no siempre la *puella* está dispuesta a compartir y respetar el pacto amoroso y eso determina una concepción del amor que se revela en último análisis engañoso. Así pues, Propercio puede exclamar en II 24, 15-16, una vez que se haya dado cuenta de perder su dignidad y de ser un juguete en las manos de una mujer engañadora:

Ah peream, si me ista movent dispendia: sed me
fallaci dominae iam pudet esse iocum³³⁴.

Fallacia verba serán entonces las que traicionan un pacto amoroso, como en Propercio IV 7, 21-22:

Foederis heu taciti, cuius fallacia verba
non audituri diripere noti!³³⁵

Extremadamente importante se revela el testimonio de un pasaje de Tibulo. En I 9, el poeta despotrica contra el joven Marato, que se ha manchado él también de un perjurio:

Quid mihi, si fueras miseros laesurus amores,

³³³ «Me prometes, vida mía, que este feliz amor nuestro ha de ser eterno entre nosotros. Dioses del cielo, lograd que pueda hacer promesas verdaderas y que hable sinceramente y de corazón, para que a lo largo de toda nuestra vida sea posible mantener perenne pacto de sagrada amistad».

³³⁴ «¡Ah, que me muera, si me importan esos dispendios ¡, pero a mí / ser un juguete de esta engañosa dueña ya me avergüenza!»

³³⁵ «¡Ay!, secretos compromisos, cuyas falaces palabras dispersaron, / no dispuestos a oírlas, los Notos».

foedera per divos, clam violanda, dabas? ³³⁶ (vv. 1-2)

La centralidad que ocupan los *foedera* en la temática general de la composición está subrayada también a nivel métrico. De este modo sigue luego Tibulo en el segundo dístico:

Ah miser, et situi primo periuria celat,
sera tamen tacitis Poena venit pedibus!³³⁷ (vv. 3-4)

El joven ha traicionado al poeta por avaricia de riquezas («muneribus meus est captus puer!») pero será pronto condenado. La elegía termina con una oración a la diosa Venus:

Tunc flebis, cum me victum puer alter habebit
et geret in regno regna superba tuo!

At tua tum me poena iuuet, Venerique merenti
fixa notet casus aurea palma meos:

HANC TIBI, FALLACI RESOLUTUS AMORE, TIBULLUS
DEDICAT ET GRATA SIS, DEA, MENTE ROGAT³³⁸.

³³⁶ «¿Por qué, si estabas dispuesto a traicionar mi desdichado amor, me jurabas por los dioses, para engañarlos a escondidas?»

³³⁷ «¡Ah! desgraciado, por más que, al principio, se logran ocultar los perjuicios, sin embargo, aunque tarde, llega el castigo con callado paso».

³³⁸ «Llorarás entonces, cuando otro joven me tenga encadenado, y reine soberbio en un reino que era tuyo. Entonces, que tu castigo me alegre y en honor de Venus, merecedora de ello, clavada, una palma de oro grabe mis desgracias: ESTA PALMA TE DEDICA TIBULO, LIBRADO DE UN AMOR ENGAÑOSO, Y PIDE, DIOSA, QUE TE MUESTRES AGRADECIDA».

Después de una violenta y elocuente invectiva que ocupa once dísticos (vv. 53-74), Tibulo se alegra del hecho de que el joven infiel por su codicia llorará cuando él estará atado por la pasión amorosa hacia otro. Será entonces feliz por su pena. Son significativos y eficaces los versos 79-80, en los que el participio *victum*, el verbo *habere* y el sustantivo *regnum* reconducen todos a la idea fundamental de un sentimiento amoroso, entendido como total subordinación al *dominus* (en este caso) y caracterizado por una completa dedicación al *servitium amoris*.

Lo que principalmente nos interesa, sin embargo, es el adjetivo *fallax* referido a Amor. El mismo atributo utiliza, de hecho, Giusto de' Conti en XIII 24, dirigiéndose a su *Signor*:

ciò provvedesse il mio Signor fallace.

Esta vez el *Canzoniere* petrarquesco no parece ejercer de mediador, dado que el adjetivo se repite nueve veces en los *Rvf*, pero nunca referido a Amor³³⁹.

2.7 Amor, sus atributos y sus efectos

Tanto en la tradición elegíaca como en la lírica vulgar, el amor nunca es un sentimiento plenamente correspondido. La conflictividad viene a ser más bien característica principal, lo que hace que la vicisitud amorosa sea

³³⁹ Diferente, en cambio, es el otro testimonio del atributo *fallace* en la *Bella mano*. En CXVII 2, de hecho, leemos: «se non che ogni mia spene è più fallace». La *speranza fallace* es un *topos* también del *Canzoniere* de Petrarca, que, por ejemplo, escribe en CCXC 5: «O speranza, o desir sempre fallace».

continuamente asimilada a una campaña militar. Muchas son las imágenes, las similitudes, las palabras que se trasladan del ámbito de las armas al del amor.



(Imagen nº 6)

Primero, y esto es evidente herencia de la latinidad, es el mismo dios el que debe ser representado armado. La iconografía clásica, de hecho, nos lo presenta como un muchacho alado que hace enamorar con sus dardos los seres mortales e inmortales. Sus prerrogativas son el arco y las saetas, como escribe Giusto de' Conti en *Bm XXII* 64-65:

dunque sian benedette,
Amor, tue forze e l'arco e le saette.

De la misma forma Petrarca evoca esa deidad en *Rvf LXI* 4-6:

et benedetto il primo dolce affanno
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
et l'arco, et le saette ond'i' fui punto.

Ovidio en *Amores* I 15, composición que es un elogio de la poesía, dirigiéndose a Tibulo en los versos 27-28, escribe:

Donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,
discentur numeri, culte Tibulle, tui³⁴⁰.

Mientras que el mismo Tibulo (II 6), imprecando contra Amor por la partida del joven Macro (vv. 1-2: «*Castra Macer sequitur; tenero quid fiet Amori? / Sit comes et collo fortiter arma gerat?*»³⁴¹), escribe en los versos 15-16:

Acer amor, fractas utinam tua tela sagittas,
si licet, extinctas adspiciamur faces!³⁴²

Amor es aquel que abre el cancionero de Gisuto de' Conti³⁴³:

Amor, quando per farmi ben felice
l'alta amorosa spina nel cor mio
piantò colla gran forza del desio,
che fin nelle mie piante ha le radici.

³⁴⁰ «Mientras el fuego y el arco sean las armas de Cupido, serán, docto Tibulo, aprendidos tus ritmos».

³⁴¹ «A la guerra se va Macro. ¿Qué será del tierno Amor? ¿Podría ser su compañero y llevar con esfuerzo las armas pendientes del cuello?»

³⁴² «Amor cruel, ¡ojalá pueda ver rotas las flechas, tus armas, y apagadas las antorchas, si es posible!»

³⁴³ Y así será también para los *Amorum libri* de Boiardo, que presentan una fuerte influencia de Conti, como veremos más detenidamente en el capítulo IV.

La divinidad no tarda en subir al escenario tampoco en el *Canzoniere* de Petrarca, que en *Rvf* II 1-4 se declara víctima de una venganza³⁴⁴:

Per fare una leggiadra sua vendetta,
et punire in un dì ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer luogo et tempo spetta.

También Ovidio incluye a Cupido en la primera composición de los *Amores*, donde, en los versos 21-26, leemos una auténtica declaración poética:

Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta,
legit in exitium spicula facta meum,
luavitque genu sinuosum fortiter arcum,
«quod» que «canas, vates, accipe, dixit, opus!»
Me miserum! Certas habuit Puer ille sagittas:
uror, et in vacuo pectore regnat Amor³⁴⁵.

Y en la segunda elegía en los versos 7-8:

Sic erit: haeserunt tenues in corde sagittae,
et possessa ferus pectora versat Amor³⁴⁶.

³⁴⁴ En la *Bella mano* ya no es Amor quien realiza su venganza si no naturalmente la mano de Isabetta, indiscutida protagonista del cancionero. En LXXV 9-11 leemos: «Ma fa qual vuoi di me, crudel, vendetta, / e premi e pungi il cor da ciascun lato, / che a te soccorso amor quest'alma chiede».

³⁴⁵ «No bien me había quejado, cuando abrió él su aljaba inmediatamente y escogió una flecha destinada a mi perdición. Curvó vigorosamente el sinuoso arco sobre la rodilla y dijo: “Toma, poeta, argumento para tus versos”. ¡Desgraciado de mí! Fue certera la flecha del famoso niño. Me abraso, y el Amor es el rey de mi corazón solitario».

³⁴⁶ «Así será: se han clavado en mi corazón las agudas flechas, y el fiero Amor revuelve mi pecho una vez conquistado».

Amor ha conquistado el corazón del poeta, el cual ahora es llamado a combatir bajo sus insignias. Así se abre la elegía I 9, manifiesto de la *militia amoris*:

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans³⁴⁷.

Y del siguiente modo se dirige a la joven esclava Nape, para que facilite los encuentros con su Corina en I 11, 11-12:

Credibile est et te senisse Cupidinis arcus:
in me militiae signa tuere tuae³⁴⁸.

Siendo el amor milicia, este genera un continuo estado de beligerancia, y guerra y paz se convierten inmediatamente en el oxímoron fundamental sobre el que se desarrolla toda la vicisitud amorosa. Así, por ejemplo, escribe Giusto de' Conti en *Bm XXXVI* 11-12:

non mi dan pace, o tregua quei bei lumi,
più misurata guerra al cor si faccia.

Pasaje en que se nota la segura sugestión petrarquesca de *Rvf CCCLXI*:

Tempo era omai da trovar pace o tregua
di tanta guerra [...]

³⁴⁷ «Es soldado todo amante y Cupido tiene su campamento propio; Ático, créeme, es soldado todo amante».

³⁴⁸ «Es de creer que tú también has sido víctima del arco de Cupido: defiende la bandera de tu milicia en favor mío».

La antítesis es de todas formas más antigua y, dadas las premisas, no está exenta de ella tampoco la elegía. Ovidio, por ejemplo, escribe en *Amores* I 2³⁴⁹, 21-22:

Nil opus est bello; pacem veniamque rogamus;
nec tibi laus, armis victus inermis manus.

Tal binomio contrastivo propone Giusto de' Conti en un verso (81) de *Bm* CXLVIII: «l'aquile e le colombe amiche farsi». A través de esta *adynaton*, el poeta expresa la imposibilidad de hacer brecha en el duro corazón³⁵⁰ de Isabetta (vv. 82-83: «[...] l'animo sì duro / vincer potrem di quella»). Los animales y las cualidades que a ellos corresponden hacen su aparición en la poesía ya a partir la escuela siciliana³⁵¹, y se convierten en una práctica frecuente durante toda la Edad Media, cuyos Bestiarios constituirán la mayor fuente. En este caso nos parece evidente que el águila, en cuanto ave rapaz y animal

³⁴⁹ En esta elegía, a la que más veces hemos hecho referencia, es representado el triunfo de Amor. Es entonces indicativo el hecho de que se empleen, en un contexto que tendría que ser estrechamente amoroso, muchas palabras que pertenecen al área semántica de la guerra. Véase por ejemplo *possessa* (v. 8), *luctando* (v. 9), *arma* (v. 16), etc.

³⁵⁰ La dureza adamantina del corazón de la mujer es otro *tòpos* de la poesía petrarquista. El mismo Petrarca, por ejemplo, en *Rvf* CLXXI 9-10 escribe: «Nulla posso levar io per mi' ngegno / del bel diamante, ond'ell'à il cor sì duro». En realidad, sin embargo, esta es una imagen recurrente en la tradición clásica, y por lo que respecta la elegía podemos hacer referencia a un pasaje de Tibulo, que en *III* 4, 73-76 escribe: «Nescis quid sit amor, iuvenis, si ferre recusas / inमितem dominam coniugiumque ferum. // Ergo ne dubita blandas adhibere querellas: / vincuntur molli pectora dura prece» (No sabes qué es amor si rehúas soportar una dueña rigurosa y un fiero matrimonio. Por ello, no dudes dirigle tiernas quejas: se vencen duros corazones con blandos halagos).

³⁵¹ Piénsese por ejemplo en la canción de Stefano Pronotaro, *Pir meu cori alligrari*, texto preciosísimo en cuanto único transmitido únicamente en dialecto siciliano, gracias a la transcripción del siglo XVI del filólogo Giovanni Maria Barbieri. Al verso 23 se abre la similitud con estas palabras: «quando eu la guardu, sentir la dulzuri / chi fa la tigma in illu miraturi». Además de los famosos Bestiarios medievales, como es notorio, influyen el uso de dichas imágenes poéticas las derivaciones que llegan de la tradición provenzal; en el caso específico por ejemplo de Rigaut de Berzeilh, *Ben volria saber d'amor*.

predador, evoca la guerra en la misma medida que la paloma, por una tradición atávica que arriba directamente a las Sagradas Escrituras, la paz.

En el cancionero de Conti la paloma es comparada a la mujer amada, como por ejemplo en XXVII 1: «Questa leggiadra e pura mia Colomba». El verso evoca abiertamente el 5 de *Rvf* CLXXXVII: «Ma questa pura et candida colomba». Es interesante notar de todas formas que, en la elegía latina, las palomas están retratadas como los pajaros de Venus, así por ejemplo en Propertio III 3, 31: «Et Veneris dominae volucres, mea turba, columbae»³⁵².



(Imagen nº 7)

³⁵² «Y las aves de mi señora Venus, las palomas, que son mi bandada».

La pasión, como hemos visto, es un sentimiento impetuoso y, para expresar su fuerza y su acción destructiva, a veces Giusto de' Conti recurre a una fórmula especialmente incisiva y penetrante, que como veremos es también herencia del mundo clásico. En *Bm CXLVII* 59-60 leemos:

Oimé, che lamentando si rinfresca
la fiamma accesa in mezzo i nervi e l'ossa.

O, una vez más, en *Bm CXLIX* 81-82:

se d'ogni ben mi spoglia
la fiamma, che mi rode nervi e polpe.

Son versos que adquieren una importancia notable en el ámbito de esta disertación, dado que no encontramos nada similar en Petrarca³⁵³. La poesía clásica e *in primis* la elegía nos ofrecen, en cambio, múltiples ejemplos de tales soluciones poéticas. Empezando por el fundador Catulo, que en el carme XXXV, en su verso 15 escribe: «ignes interiolem edunt medullam»³⁵⁴; o en el verso 16 del XLV: «ignis mollibus ardet in medullis»³⁵⁵. Pasando pues por Propertio, el cual escribe en III 17, elegía ofrecida a Baco, en los versos 9-10:

Hoc mihi, quod veteres custodit in ossibus ignes,
funera sanabunt aut tua vina malum³⁵⁶.

³⁵³ Encontramos *i nervi* y *l'ossa* en un pasaje de la canción XXIII de los *Rvf*, en los versos 137-138: «[...] i nervi e l'ossa / mi volse in dura selce». No hay nada, sin embargo, que remita a la imagen del fuego y de su acción disgregadora.

³⁵⁴ «Fuegos le corren el interior de sus médulas».

³⁵⁵ «Arde en mis tiernas médulas un fuego».

³⁵⁶ «Este mal, que encierra en los huesos viejas llamas, / me lo sanarán la muerte o tus vinos».

Así, hasta llegar al gran Ovidio de los *Amores* y de las *Heroides*. En los primeros, en III 10, 27-28 así versifica:

Vidit, et, ut tenerae flammam rapuere medullae,
hinc pudor, ex illa parte trahebat amor³⁵⁷.

Mientras que en la epístola IV, en los versos 69-70:

Tunc mihi praecipue, nec non tamen ante, placebas;
acer in extremis ossibus haesit amor³⁵⁸.

Como testimonian también lo pasajes ahora considerados, fundamental en la representación de la pasión amorosa es la imagen del fuego. Precisamente en este contexto se introduce una de las huellas más evidentes de la herencia clásica, adquirida por el Conti como modelo de su práctica de versificación. Se trata de una traducción libre de un verso de Virgilio, *Aeneis* IV 23:

[...] Adgnosco veteris vestigia flammae.

Bm CXXXI 3:

conosco i segni dell'antico fuoco.

³⁵⁷ «Lo vio y, tan pronto como la médula de sus huesos absorbió la llma, el pudor por una parte y por otra el amor la hacían dudar».

³⁵⁸ «Entonces, aunque también ya antes, me gustaste sobremanera. El amargo amor se aposentó en lo más profundo de mis huesos».

Es inútil insistir en que esta es una de las metáforas más frecuentes tanto del cancionero contiano cuanto del petrarquesco. No es el caso, entonces, examinar todas las citas, si no solo las más significativas. Como por ejemplo el soneto XL de la *Bella mano*:

Qual *Salamandra* in sull'acceso foco
lieta si gode nell'amato ardore,
e qual Fenice a sua voglia arde, e more
nel tempo che gli avanza al viver poco,

così l'arder d'amor mi pare un gioco,
e *pascomi* d'angelico splendore;
così contento mi conduce Amore
al sacro, ove io mi struggo, e dolce loco.

Ah nuova vita, ah disusata morte,
che nel cor mio rinnova altri desiri,
e puommi nelle *fiamme* far beato:

invan si cerca quanto il mondo giri
per ritrovar altra amorosa sorte,
che si pareggi al mio felice stato.

La idea del fuego es evocada por muchos elementos. Además del *acceso fuoco* que cierra el primer verso, encontramos *amato ardore* (v. 2), *arde* (v. 3), *arder* (v. 5), y *fiamme* (v. 11).

El fuego está conectado aquí con el mito del Fénix, pero es típico también de otro animal, la salamandra. Se impone aquí la memoria de un texto de Petrarca, la canción CCVII de los *Rvf*, donde en los versos 40-41 se lee:

Di mia morte mi *pasco* e vivo in *fiamme*:
stranio cibo e mirabil *salamandra*.

En el soneto³⁵⁹ del Conti vemos, de hecho, propuestos otra vez el verbo *pascere* (v. 6), las *fiamme* (v. 11) además naturalmente de la salamandra.

A las imágenes del fuego y de las flamas se unen también en la *Bella mano* las evocadas de los verbos como *ardere*, *avvampare*, *accendere* y *flagrare*. Aquí también resultaría poco provechoso y funcional citar todos los pasajes, dado el número de los testimonios; es suficiente pues recordar que todos estos versos se encuentran ya en Petrarca. Curioso todavía el caso del verbo *flagrare*, que se emplea solo una vez en el cancionero del Conti, exactamente como ocurre en el *Canzoniere* petrarquesco³⁶⁰. Así escribe Petrarca en *Rvf* CCLXVI 60:

non sente quand'io agghiaccio, o quand'io flagro.

Así repite el verso el Conti XXIV 4:

³⁵⁹ Bartolomeo (*La mano*, op. cit.) examina este soneto para demostrar no sólo cómo Giusto se dirigiese a Petrarca, deduciendo de los *Rvf* temas y palabras aisladas, sino también para evidenciar como la presencia del modelo resultó especialmente evidente en el riquísimo repertorio de sintagmas petrarquescos que podemos individualar en la *Bella mano*. «Questi sintagmi», dice en la página 119, «sembrano essersi fissati nella memoria del nostro poeta del tutto svincolati dal contesto tematico in cui erano stati inseriti: fattori ritmici (specialmente per le clausole) ed eufonici (in particolare modo per le coppie di sostantivi più aggettivi) devono aver favorito la capacità di Giusto lettore di memorizzarli e di utilizzarli, poi, variamente combinati, in sede creativo poetica».

³⁶⁰ Hemos ya notado que hay correspondencias numéricas que regulan la recuperación de palabras o sintagmas de Petrarca por parte del Conti.

[...] perch'io agghiaccio e perch'io flagro³⁶¹.

Tales versos nos ofrecen la ocasión para un breve *excursus* sobre aquellos que son los efectos del amor en el yo lírico. Punto de partida también esta vez resultan ser los textos de la elegía latina. En ellos, de hecho, encontramos, ante todo, todas aquellas imágenes que reenvían a la idea del fuego como metáfora de la pasión amorosa. Propertio por ejemplo en III 6, 39, hace referir por Ligdamo estas palabras a su mujer: «Me quoque consimili inpositum torquerier igni»³⁶². Ovidio en *Amores* II 19, 15-16, así habla de su Corina:

Sic ubi vexarat, tepidosque refoverat ignes,
rursus erat votis comis et apta meis³⁶³.

Tibulo no es ciertamente menos y, en IV 5, 5-6, así hace dirigir Suplicia a su Cerinto:

Uror ego ante alias; iuvat hoc, Cerinthe, quod uror,
si tibi de nobis mutuus ignis adest³⁶⁴.

Notamos pues que también los poetas elegíacos utilizaban una serie de verbos para denotar la pasión amorosa, remitiendo así a la misma imagen del

³⁶¹ Si no fuera ya bastante evidente la semejanza de los dos versos, añadimos que *flagro* en ambos casos rima con *agro*, respectivamente en el verso 55 de la canción petrarquesca («Da l'altra parte un pensier dolce et agro») y en el verso 8 del soneto de Conti («il fonte ond'io mi pasco, dolce ed agro»), que vuelve a poner de esa forma también el par antitético.

³⁶² «Que también yo me atormentado colocado en ese mismo fuego».

³⁶³ «Así, tras haberme atormentado y encandilado la tibia hoguera, otra vez era afable y condescendiente a mis deseos».

³⁶⁴ «Yo me inflamo más que las demás. Me gusta, Cerinto, quemarme, si acude a ti el mismo fuego por mí».

fuego. Uno de estos, el más frecuente, es precisamente *uror*. Ovidio en la cuarta de las *Heroides*, en los versos 19-20, hace pronunciar estas palabras a Fedra:

Venit amor gravior, quo serius. Urimur intus;
urimur et caecum pectora vulnus habent³⁶⁵.

En el canon de los verbos encontramos también *flagro* (Propertio II 3, 33: «Hac ego nunc mirer si flagret nostra iuventus?»³⁶⁶), *ardeo* (*Heroides* XII 33-34: «Et vidi et perii nec notis ignibus arsi, / ardet ut ad magnos pinea taeda deos»³⁶⁷), *torreo* (*Amores* III 2, 39-40 : «An magis hic meus est animi, non aeris, aestus, / captaque femineus pectora torret amor?»³⁶⁸) y *caleo* (*Amores* III 6, 83 : «Te quoque credibile est aliqua caluisse puella»³⁶⁹).

En fin, completan el cuadro palabras como *ardor* y *flamma*. Ambas se repiten de forma conspicua, por lo que aportaremos solamente algunos ejemplos. Por lo que respecta al primero citamos un bellissimo dístico de Ovidio en *Amores* II 16, 11-12:

At meus ignis abest. Verbo peccavimus uno:
quae movet ardores est procul; ardor adest³⁷⁰.

³⁶⁵ «Llegó el amor más vehemente que llegó más tardío. Me abraso por dentro, me abraso y mi corazón encierra una herida secreta».

³⁶⁶ «¿Me voy a sorprender si arde por ésta nuestra juventud?»

³⁶⁷ «Tan pronto como te vi, me perdí. Y ardí con fuegos desconocidos, como arde una tea de pino en presencia de los grandes dioses».

³⁶⁸ «¿O quizás este sofoco es más de mi espíritu que de la temperatura, y es el amor por una mujer lo que abrasa mi corazón cautivo?»

³⁶⁹ «Podrá pensarse que también tú te has encendido de amor por alguna mujer».

³⁷⁰ «Pero mi fuego está lejos... Me he equivocado en una palabra: la que provoca mi fuego está lejos, mas aquí queda la fogata».

Una vez más de los *Amores*, esta vez de III 2, 33-34, citamos el pasaje en el que el poeta de Sulmona describe el efecto que le procura la vista de las piernas de Corina, paragonadas a las de Atlanta y de Diana:

His ego non visis arsi; quid fiet ab ipsis?

In flammam flammas, in mare fundis aquas³⁷¹.

La fuerza del *eros* es tan poderosa que el yo lírico se ve incapaz de dominar la violencia de la pasión y su efecto devastador, en manos de impulsos irracionales e incontrolables³⁷².

Nos parece preciso, llegados a este punto, citar la célebre oda de Safo, en la que la poetisa de Lesbos expresa el ardor del sentimiento y el ser ineluctable de la fuerza cósmica de *Eros*, enumerando con escueta y sublime esencialidad los efectos fisiológicos³⁷³:

A me pare uguale agli dèi

chi a te vicino così dolce

suono ascolta mentre tu parli

³⁷¹ «Sin verlas ardía yo de amor, ¿qué sucederá después de haberlas visto? Echas fuego sobre fuego, derramas agua en el mar».

³⁷² Amor como sentimiento *insanus* es ciertamente también él que se escenifica en la *Bella mano*. El Conti afirma por ejemplo en CXL 12: «Poi sorridendo della mia follia»; o en el soneto LXXXI 3: «l'anima folle, e del suo mal contenta», y un poco después, en el verso 10: «[...] ogni ragione è morta».

³⁷³ Se trata del fragmento 31 Lobel-Page, transmitido en las cuatro estrofas iniciales en el anónimo *Del sublime*, breve tratado de estilística y crítica literaria en lengua griega del siglo I después de Cristo. Citamos a partir de la traducción del fragmento que hizo Salvatore Quasimodo (*Lirici greci*. Milano: Mondadori, 1985) por su interpretación del texto y por su indiscutible valor literario. («Me parece igual a los dioses aquel varón que está sentado frente a ti y a tu lado te escucha mientras le hablas dulcemente / y mientras ríes con amor. Ello es verdad ha hecho desmayarse a mi corazón dentro del pecho: pues si te miro un punto, mi voz no me obedece, / mi lengua queda rota, un suave fuego corre bajo mi piel, nada veo con mis ojos, me zumban los oídos, /...brota de mí el sudor, un temblor se apodera de mi toda, pálida cual la hierba me quedo y a punto de morir me veo a mi misma»).

e ridi amorosamente. Subito a me
il cuore si agita nel petto
solo che appena ti veda, e la voce

si perde sulla lingua inerte.
Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle,
e ho buio negli occhi e il rombo
del sangue alle orecchie.

E tutta in sudore e tremante
come erba patita scoloro:
e morte non pare lontana
a me rapita di mente.

Catulo traduce la oda en el carme LI, aunque las primeras tres estrofas de la composición sean, más que una traducción, una libre refundición:

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens ad verus identitem te
spectat et audit

dulce ridentem, misero quod omnis
erigi sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
<postmodo vocis>,

lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo pte

tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.

Otium, Catulle, tibi molestum est;
otio exsultas nimiumque gestis;
otium et reges prius et beatus
perdidit urbes³⁷⁴.

Además de ampliar la reflexión (en la cuarta estrofa) con consideraciones de carácter ético y social, Catulo, menos inmediato, más meditativo e introspectivo, propende más bien a analizar los fenómenos psicológicos de la pasión amorosa. De hecho, omite la cuarta estrofa de la oda sáfica, que contiene los detalles más realistas e impresionantes (por otra parte, atenuados por el traductor).

Justo en la cuarta estrofa de la oda de Safo, en cambio, quisieramos empezar. En ella, de hecho, leemos que uno de los efectos del amor es aquel palidecer³⁷⁵ que tendrá mucho éxito en la tradición lírica.

Así Propertio, por ejemplo, escribe en I 9, 17: «Necdum etiam palles vero nec tangeris igni»³⁷⁶. A la palidez sucede el rubor, como también en *Bm* II, 7-8:

e renda l'alma in sua ragion più forte
chi spesso le mie guancie inrossa e inbianca.

³⁷⁴ «Aquél me parece que es igual a un dios: aquél, si se me permite, supera a los dioses, el que sentado frente a ti, sin moverse, te mira y te oye reír con dolzura, cosa que a mí, en mi desgracia, me arrebató los sentidos, pues tan pronto te ha visto, Lesbia, nada de mí *** Mi lengua enmudece; una leve llama se aviva bajo mis miembros; con su propio sonido zumban mis oídos y se cubren de noche mis ojos».

³⁷⁵ En realidad, la traducción literal del verso 12 sería «soy más verde que la hierba».

³⁷⁶ «Y todavía no palideces ni estás tocado por un fuego de verdad».

Verso que hace eco a *Rvf* CLII 11: «che ‘n un punto arde, agghiaccia, arrossa e ‘nbianca». Petrarca duplica la antítesis y, al par rojo / blanco, asocia el fuego / hielo. Efectivamente la pasión amorosa no se asocia solamente a la idea del fuego y del calor si no también a la imagen opuesta del hielo y del frío. Así pues, Giusto de’ Conti puede afirmar en *Bm* V 9-11:

dal volto acceso d’un celeste raggio
sfavilla, e da i begli occhi la vaghezza,
che il cor m’ha pien ‘ardente caldo, e gelo.

El alma petrificada y el corazón mas frío que el hielo son característicos de muchas de las mujeres protagonistas de las *Heroides*. Como por ejemplo Penélope en *Her.* I 22, donde escribe a su Ulises: «frigidius glacie pectus amantis erat»³⁷⁷; o Ariadna (*Her.* X 32), que despertándose del sueño se da cuenta de haber sido abandonada en la playa por Teseo: «frigidior glacie semianimis que fui»³⁷⁸. De la misma manera Medea se dirige a Jasón en *Her.* XII 142: «sed tamen in toto pectore frigus erat»³⁷⁹.

Especialmente significativa resulta la epístola XV, que ve justo como protagonista a Safo, que según una leyenda³⁸⁰ muy difundida en el tardohelenismo se suicidó porque locamente enamorada del joven Faón. En los versos 111-112 leemos:

³⁷⁷ «Mi corazón de amante se ponía más frío que el hielo».

³⁷⁸ «Me quedé más fría que el hielo y apenas viva».

³⁷⁹ «Mas, con todo, el frío se había apoderado de todo mi pecho».

³⁸⁰ Safo es el único personaje de las *Heroides* que tenga una realidad histórica y no solo mítica, pero la poetisa que Platón llamó en un epigrama la décima musa, y que inspiró a los autores de la comedia y a los poetas hasta una tardía edad romántica, fue elevada por la fantasía de los Griegos entre las heroínas del mito.

Et lacrimae deerant oculis et lingua palato;
astrictum gelido frigore pectus erat³⁸¹.

Al *gelido frigore* del corazón hace de contrapunto el *uror* en el íncipit del verso 9 («Uror, ut, indomitis ignem exercentibus Euris, / fertilis accensis messibus ardet ager»³⁸²) y así se recompone la antítesis que hemos visto ser fundamental en la representación de la pasión amorosa.

Safo afirma que le llega a faltar el llanto en los ojos y la lengua para la voz³⁸³, exactamente como la poetisa Safo había escrito en su oda, en la que de forma mucho más incisiva y realista afirmaba en el verso 7: «mi lengua se rompe». La lengua que pierde sus virtudes como el mismo amante es un *tòpos* que tendrá duradera fama en literatura. Dirigiéndonos a la tradición italiana será suficiente recordar la experiencia *stilnovista* y con ella Calvanti, pero sobre todo Dante. Guido, de hecho, es él que más que nadie nos ofrece una representación oscura y pesimista del amor como fuerza misteriosa y devastadora, que se apodera del alma provocando miedo y dolor. Entre sus versos cunden entonces temas clásicos como la angustia, el tremor, el desconcierto, las lágrimas y los suspiros, que conducen el alma y el cuerpo a su destrucción. En su poesía se proyectan los *spiriti*, o sea las diferentes facultades del alma personificadas en las que se registra la fuerza destructora de la pasión. Texto manifiesto es sin duda la balada *Perch'i' no spero di tornar giammai*, en la que por ejemplo

³⁸¹ «Faltaban lágrimas a mis ojos y palabras a mi lengua, y mi pecho estaba constreñido por un gélido frío».

³⁸² «Me abraso como se abrasan las mieses en una fértil campiña, cuando los Euros indómitos avivan el fuego».

³⁸³ En los versos inmediatamente precedentes (109-110) Ovidio había escrito: «cum mihi nescio quis "Fugiunt tua gaudia", dixit, / nec me flere diu nec potuisse loqui».

encontramos, además del corazón palpitante (v. 19: «e senti come 'l cor si sbatte forte») y el «anima che trema» (v. 28), la «voce sbigottita e lenta» (v. 37).

Por lo que se refiere a Dante, en cambio, está grabado en la memoria de todos el verso 3 del celeberrimo soneto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (publicado en el capítulo XXVI de la *Vita Nova*, en él que el poeta considera deber «ripigliare lo stilo de la loda»): «ch'ogne lingua deven tremando muta».

Del grupo de los poetas de la tradición forma parte obviamente Petrarca, quien escribe, por ejemplo, en *Rvf* LXXIII 79-81:

solamente quel nodo
ch' Amor cerconda a la mia lingua quando
l'umana vista il troppo lume avanza.

Llegamos, por último, a la *Bella mano*, donde los dos pasajes que proponen tal tema son prueba evidente del hecho de que el petrarquismo *ante litteram* de Giusto de' Conti se construye tanto sobre los versos de Petrarca como sobre los de Dante³⁸⁴. En *Bm* XXXVI, de hecho, enlazándose al ejemplo petrarquesco, así escribe el Conti en el verso 23:

così si annoda la mia lingua, e tace.

Mientras que en *Bm* CXXXIV 7 el modelo es manifiestamente Dante:

la lingua è muta [...]

³⁸⁴ La presencia de Dante en la *Bella mano* será objeto del siguiente capítulo.

Por último, por lo que se refiere a la elegía latina, en cambio, es Ovidio, en cambio, quien en las *Heroides* (la obra que mejor se ofrece a una caracterización dramática) propone un ejemplo de este tipo. En la cuarta epístola, de hecho, Fedra escribe así a Hipólito en los versos 7-8:

Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit
lingua, ter in primo destitit ore sonus³⁸⁵.

En conclusión, a pesar de los numerosos motivos ofrecidos por los textos analizados, resulta evidente que una investigación de las fuentes clásicas de la *Bella mano* no es en absoluto una operación fácil. No es posible, de hecho, referirse a Giusto, como ocurre en cambio para Petrarca³⁸⁶, para deducir de sus versos los nombres de los poetas útiles para reconstruir el grupo de aquellos que, sin duda, fueron sus maestros.

El *corpus* de textos citados en este trabajo es, sin embargo, indicio seguro de que Conti no ignoraba en absoluto la poesía amorosa de la antigua Roma y, aunque sin dudas alguna Petrarca sea el primero entre los “clásicos” para Conti, es igualmente indiscutible que sobre todo los rasgos y los versos de la elegía latina irrumpen con fuerza en su estilo, rompiendo así la monotonía del mismo y entrando a formar parte de un sistema construido por el cruce entre tradición e innovación que caracteriza el *ars* poética de la *Bella mano*.

³⁸⁵ «Tres veces intenté hablarte, tres veces mi lengua, impotente, quedó pralizada, tres veces la voz se me quedó clavada en la punta de los labios».

³⁸⁶ No nos podemos beneficiar de las referencias similares a las que en los *Rerum Vulgarium Fragmenta* recuerdan las *auctoritates* más variadas: de Catulo a Virgilio, a Lucilio, a Homero, Ennio, Demostene, Cicerone (véanse los sonetos CLXVI, CLXXXVI, CLXXXVII, CCXLVII).

CAPITULO III

ALIGHIERI Y GIUSTO DE' CONTI: LA APORTACIÓN DE LA AUCTORITAS DANTESCA A LA POESÍA DE LA BELLA MANO

En este capítulo se examinarán diferentes textos de la *Bella mano* con el objetivo de poner en evidencia estilemas, cláusulas y referencias dantescas.

Como veremos, la obra poética de Dante representa un cauce en el que se cruzan diferentes líneas temáticas, entre las cuales destacan determinadas posturas platónicas. Éstas, a pesar del aristotelismo que sujeta la estructura filosófica del pensamiento del florentino, cautivarán el interés de Giusto de' Conti.

Pantani define la obra de Conti como «un tessuto linguistico assortito, seppur coeso dalla dominante petrarchesca»³⁸⁷, en el que no faltan, como hemos visto, presencias clásicas, y en el que, sin embargo, también la tradición vulgar parece recorrida desde los orígenes³⁸⁸. La intensa y difusa atención al lenguaje *stilnovista* comporta ecos de Cavalcanti y Cino da Pistoia, mientras que «Dante è presente con l'intera sua produzione poetica, dalla *Vita nova* al *Paradiso*»³⁸⁹. Enseguida vamos a pormenorizar esta presencia, abarcándola a partir de diferentes puntos de partida.

³⁸⁷ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 109.

³⁸⁸ *Innamorato core* (*Bm* XIII 35: «Ma se l'innamorato acceso core»), por ejemplo, había sido expresión de Guittone (XLIV 6), aunque pudo llegar a Conti del frecuente uso de las prosas de Boccaccio.

³⁸⁹ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 110.

3.1 Ejemplos de correspondencia poética

Gran parte de las rimas de Conti, antes de su ordenación dentro de la *Bella mano*, ha circulado autónomamente³⁹⁰. Entre estas composiciones figuran seguramente las correspondencias mantenidas por Giusto con interlocutores diferentes (se trata de los ya citados poetas Angelo Galli y Rosello Roselli y de otros personajes de más difícil identificación), a los que les pareció desde el principio maestro y modelo indiscutido, sobre todo por los equilibrios tonales en su tiempo perseguidos por Petrarca, aquéllos de los que él se proponía como original restaurador: «secondo un programma da intendersi come sperimentale e d'avanguardia nel quadro di una lirica quattrocentesca ancora in balia dell'improvvisazione individuale»³⁹¹.

El rigor del proyecto de Conti aflora desde sus primeras correspondencias, como demuestra la misiva poética *Bm XXX* dirigida por Conti a Rosello Roselli hacia la mitad de los años treinta, en un periodo inicial y feliz de su amor por la boloñesa Isabetta:

Rosello, io fui dinanzi al *bel sembiante*,
e vidi in *forma vera* il Paradiso

³⁹⁰ Todo esto es documentado por diferentes testimonios manuscritos, el más importante de los cuales es el florentino F2, o sea el código en el que, entre 1448 y 1450, el notario Giovanni da Carpi transcribió en Ferrara 55 composiciones de nuestro autor. Véase a este propósito la sección *Dall'ispirazione poetica alla formazione del canzoniere: edizioni e radazioni della Bella mano* (capítulo I).

³⁹¹ De la clara percepción que tuvieron los contemporáneos de Giusto de este papel suyo, un precioso testimonio nos viene de la *Operetta* de Angelo Galli; empezando, de hecho, el cuento a partir de la visión en la que le había parecido subir el monte Parnaso, el rimador de Urbino, guiado por la sombra de su amigo Luigi Bentivogli a lo largo de un recorrido muy poco comprobado (metáfora de la rareza de los verdaderos poetas, sobre todo en los tiempos recientes), imagina el encuentro con el espíritu de su amado Giusto, muerto desde hace sólo cuatro años. Del texto emerge que Galli se había empeñado en una escritura lírica heterogénea dirigida a usos exclusivamente "sociales", una dispersión incompatible con los equilibrios de la lírica de escuela petrarquesca. (PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 48).

mirando l'eccellenzie del bel viso,
e gli atti adorni di vaghezze tante:

io stava al *suon delle parole sante*,
al bel tacere, al muover del bel riso,
quali insensato, e quasi che diviso
fusse di vita colla *morte avante*.

Ogni altro lume di più accesa spera
parrebbe un'ombra appresso il vivo Sole,
ch'io vidi sotto l'onorate ciglia.

Onde or pensando agli atti, alle parole,
non so me stesso s'io son quel ch'io m'era,
sì mi ritrovo pien di meraviglia.

Petrarca nunca se había dirigido a un destinatario para evocar un momento de gracia propio, pero, sin embargo, es del aretino de quien deriva la casi totalidad de los materiales utilizados. No obstante, quisieramos enfocar la atención sobre algunas expresiones, ya evidenciadas con la cursiva en el texto, que admiten una referencia a la obra poética dantesca. El *bel semblante* del verso 1, de hecho, lo encontramos por ejemplo en la balada de la *Vita nova*, *Ballata i' voi che tu ritrovi Amore*. En el verso 42 de ésta leemos: «fa che li annunzi un bel semblante pace». Dante quisiera, de hecho, que la dulce expresión de Beatrice, apaciguada, diga a su fiel criado (*tuo servo* v. 40) que ha vuelto a estar en paz con él. También encontramos la misma fórmula en *Inf.* XXXIV. Es el canto que

se abre con la cita latina *Vexilla regis prodeunt inferi*³⁹², en el que hace su aparición Lucifer, y así recitan los versos 16-19, en los que «la creatura ch'ebbe bel sembiante» es justo aquel que fue el más bello de los ángeles antes de su rebelión:

Quando noi fummo fatti tanto avante,
ch'al mio maestro piaque di mostrarmi
la creatura ch'ebbe il bel sembiante,
d'innanzi mi si tolse e fé restarmi.

En el segundo verso del soneto de Conti tenemos, además, *forma vera*. También por esta locución es posible la referencia a Dante, quien en el soneto VIII de su *Vita nova* invita a los fieles de Amor a llorar por la muerte de una mujer *gentile*, y en los versos 9-11 escribe:

Audite quanto Amor le fece orranza,
ch'io 'l vidi lamentare in forma vera
sobra la morta imagine avvenente.

In forma vera vale, como para el verso de Conti, “en forma real”; tanto, que puede ser visible.

Suon delle parole (v. 5) nos remite en cambio al *Inferno*, en el que la expresión se repite dos veces. La primera en el canto VIII, en el verso 95:

³⁹² Se trata del principio de un célebre himno de Venancio Fortunato a la Cruz, pasado luego a la liturgia eclesiástica.

Pensa, lettor, se io mi sconfortai
nel suon de le parole maladette.

En este caso *le parole maledette* son las de los demonios que intentan impedir la entrada a los dos poetas en la ciudad de *Dite*. En XIX 123, en cambio, son las del mismo Dante, que acababa de concluir su invectiva contra los papas simoníacos y contra la donación de Constantino, causa primera de la corrupción de la Iglesia:

I' credo ben ch'al mio duca piacesse,
con sì contenta labbia sempre attese
lo suon de le parole vere espresse.

En el soneto de Conti, sin embargo, las palabras son las de Isabetta y es por esta razón que se definen *sante*. Dante utiliza semejante sintagma tanto en el *Inferno* como en el *Paradiso*. En *Inf.* IX, los versos 104-105 ratifican la entrada de Dante y Virgilio en la ciudad de *Dite*:

e noi movemmo i piedi inver' la terra,
sicuri appresso le parole sante.

Le parole sante son, de hecho, las del Mensajero de Dios que echa a los demonios y les reprocha intentar oponerse a la voluntad de Dios. De esta forma, en cambio, empieza el canto XXXII del *Paradiso*:

Affetto al suo piacer, quel contemplante
libero officio di dottore assunse,
e cominciò queste parole sante.

Se trata de San Bernardo que explicará a Dante el ordenamiento de la *rosa celeste*.

Finalmente, en el verso 8 de su soneto, Conti escribe «colla morte avante», sintagma que encontramos en el *Purgatorio*. En el canto VII 31-33, leemos:

Quivi sto coi pargoli innocenti
dai denti morsi de la morte avante
che fosser de l'umana colpa essenti.

Son palabras pronunciadas por Virgilio que está explicando a Sordello las razones de su viaje y de su proveniencia del Limbo. La posición métrica de la expresión en los dos textos, y la utilización por parte de Conti de la misma palabra rima *sante*, nos induce a pensar que Giusto tiene presente el terceto dantesco cuando escribe su soneto. En el verso 34, de hecho, Dante escribe: «Quivi sto io con quei che le tre sante».

Dicho esto, no podemos sin embargo descartar que, quizás excepto este último caso, Petrarca y sus *Rvf* hayan funcionado como filtro. Queremos decir que, en realidad, por lo que se refiere a los primeros cuatro sintagmas, estos aparecen también en los versos del *Canzoniere*. Así, por ejemplo, empieza el soneto CLXX: «Più volte già dal *bel sembiante* humano». Mientras que con estos versos termina el XVI:

così, lasso, talor vo cerchand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra *forma vera*.

En cambio, en lo relativo al *suon de le parole*, la expresión se repite tres veces³⁹³. Como muestra, en el verso 14 de la canción LXXIII, leemos: «anzi mi struggo al suon de le parole».

Finalmente, las *parole sante* son naturalmente las de Laura en CCIV 4: «che scorgi al cor l'alte parole sante».

El análisis textual del soneto de Giusto nos permite fijar algunas características generales del acercamiento de este poeta al texto del florentino. Giusto parece emplear los versos de Dante como si fuesen una fuente neutral. Las citas de la Comedia, especialmente, claras y abiertas a nivel lexical y lingüístico, no conservan, en cambio, ninguna memoria del contexto cultural y filosófico que las contenía en la obra de Alighieri. Ellas sólo le proporcionan a Giusto unos lexemas útiles al discurso amoroso desarrollado en el texto en cuestión. En este sentido nos parece correcto hablar de cita neutralizada, con respecto al texto original de procedencia, y reactivada autonomamente por el autor dentro del texto de llegada.

Tal procedimiento es muy indicativo no sólo del modo de empleo de los modelos por parte de Conti, sino también, en el caso específico, del papel desarrollado por la fuente dantesca. Ésta, de hecho, es al mismo tiempo una mina de lexemas poéticos, a la que Giusto recurre cuando su fuente principal

³⁹³ Las otras dos en CIX 10 y CCLXX 52.

(Petrarca) no le proporciona una estructura adecuada al discurso que se está construyendo en el texto, y también un modelo de poesía amorosa que parece ser más apto que el petrarquesco para expresar una poética de la mirada.

En realidad, si vamos a retomar nuestro texto, es bastante sencillo percatarse como el entramado dantesco marca por un lado el tema de la visión de Isabetta, y por el otro el problema de la lengua, según unas líneas que caracterizan el Dante *stilnovista* antes que el Dante teólogo de la *Comedia*.

Nos explicamos. Como es notorio, la relación entre la mirada y lo decible enmarca toda la poesía dantesca, pero Giusto se queda en el nivel del Dante *stilnovista*, o sea en el nivel del Dante poeta de amor que describe la mirada de su objeto amoroso.

Todos los lexemas dantescos, aunque procedan del Dante más maduro, son empleados por parte de Giusto en un contexto amoroso, al que le falta la dimensión ultraterrenal, propia, en cambio, de la poesía de la *Comedia*.

Es en este sentido, por lo tanto, que podemos hablar de una neutralización de las citas de la *Comedia*.

El Dante de Giusto es un modelo que proporciona lenguaje, además de situaciones poéticas, pero nunca cierta profundidad de contenidos. La utilización de Conti es algo superficial, por que el poeta romano no se pone al mismo nivel conceptual de su fuente, ni podemos encontrar en la *Bella mano* pasajes en los que Giusto se compromite con la altura de la especulación teológica del Dante de la *Comedia*.

Finalmente, la relación de Giusto con Dante se limita al empleo de un léxico con el que el compromiso intelectual del propio Giusto es mínimo. El poeta de Valmontone acepta, por lo que se refiere a su imitación, una lectura

llana, sencilla, que ve en Dante un poeta del amor, y, a partir de esta interpretación, emplea el vasto mundo dantesco exclusivamente como campo de equilibrio con respecto a su fuente primaria, o sea Petrarca.

Siguiendo con otros ejemplos de recuperación de la tradición dantesca figura también el soneto LVII, dirigido a un tal Giorgio de difícil identificación³⁹⁴:

Giorgio, se amor non è altro che fede,
accesa in speme d'un desir perfetto,
crescer de' tanto l'amoroso affetto,
quanto l'un degli amanti all'altro crede,

or dunque se è così, donde procede
che senza gelosia non è diletto?
Come la fé s'accorda col sospetto
nella spietata *spene di mercede*?

Com'esser può che d'un sì fiero errore
nasca sì *dolce assenzio di martiri*,
di fede quinci e quindi di paura?

E di cagion così contrarie al cuore
la diletta febbre ne s'aggiri,
che fredda e calda gli animi ne fura.

³⁹⁴ Pantani considera más que probable que ese sea el amigo sienés al que Giusto hace referencia en la carta a Andreuccio Gerardo Cinuzzi, mientras que Gigli, que prepara la edición de la *Bella mano* que se utiliza en este trabajo, opta por Giorgio da Trebisonda, que Conti nombra en una carta de 1452 a Niccolò V.

Este texto introduce el tema de los celos, percibido por ambos protagonistas, que domina la segunda parte del cancionero. A la sazón, no sorprende si en este caso Conti se haya inspirado más en Dante que en Petrarca. De hecho, es significativo que Giusto retome por completo un verso dantesco. Se trata de *Purg.* XXIII 86: «a ber lo dolce assenzo d'i martìri». La cita está totalmente reorientada: el oxímoron es utilizado por Dante para definir la pena de Forese, que es amarga y dulce al mismo tiempo, en cuanto dolorosa y purificadora.

Eco dantesco podría ser también aquella «spene di mercede» del verso 8, pues en *Par.* XX 108 de hecho leemos: «e ciò di viva spene fu mercede». Pero como a menudo acontece, Conti podría haber cambiado el modelo dantesco con el petrarquesco. Probablemente resonaban en su mente también los versos de *Rvf* CCCXXIV 1-4:

Amor, quando fioria
mia *spene*, e 'l guiderdon di tanta *fede*,
tolta m'è quella ond'attendea *mercede*.

Ahi *spietata* morte, ahi crudel vita!

En el curso de tres versos encontramos los términos *spene*, *fede*, *mercede* y el adjetivo *spietata*. Además, *mercede* rima con *fede* como el soneto de Conti.

Finalmente, también es dantesca la fórmula que introduce el interrogante que abre los tercetos. Ésta se repite tanto en *Inf.* XXVIII 126 («com'esser può, quei sa che s'ì governa») como en *Par.* VIII 93 («com'esser può, di dolce seme, amaro»), en los dos casos en *incipit*.

El análisis del soneto LVII confirma el empleo superficial por parte de Giusto de la poesía dantesca. Destacan dos cosas: la primera es que la fuente dantesca, en cuanto padece una fuerte neutralización, se reduce a proporcionar un léxico poético genérico, y a veces incluso tan genérico que resulta difícil afirmar su procedencia dantesca. La segunda es que Giusto parece tener un especial atractivo para aquellos pasajes del texto dantesco que no están especialmente implicados en la construcción del universo conceptual del florentino.

El soneto CXVI está dirigido, en cambio, a Angelo Galli como respuesta al que había enviado este último, en el que se condolía con el amigo por la lejanía de la mujer amada³⁹⁵:

Quel tuo bel lamentar, che mi confonde
fra l'alto stile e la pietà infinita,
racceso m'ha la fiamma tramortita,
delle mie piaghe infino al cor profonde.

Che benché l'ombra delle trecchie bionde
talor mi rinfrescasse la ferita,
pur era agli occhi miei quasi sparita
la luce, che fortuna mi nasconde.

Però se gli occhi giro al bel terreno,
rasserrenato dal sembiante umano,
che sdegno a torto e gelosia m'ha tolto,

³⁹⁵ Se trata del segundo soneto ferrarés (279), en el que Angelo explicita en sentido más directamente elegíaco el dolor por la distancia de la amada (vv. 1-4: «Piange misero, lasso che hai ben donde, / ché sei lontan da la tua dolce vita: / un geloso pensier ognor me invita / col pianto a crescer Pado e le salse onde»).

ritrovo di speranza il cor sì pieno,
che l'alma trista avvampan di lontano
come già presso i raggi del bel volto³⁹⁶.

Los versos de estos sonetos nos ilustran la manera de Giusto, en la que el dominio absoluto y el uso sistemático del vocabulario petrarquesco no debe hacer olvidar la habilidad del autor para lograr que los materiales se encuentren, sin disonancias, con aquéllos que vienen de minas totalmente distintas, y mucho menos la de combinar las voces en asociaciones nuevas, y en cierta medida originales en el plano semántico.

De hecho, en primer lugar, Conti exhibe su capacidad de utilizar incesantemente fórmulas petrarquistas para representar situaciones que en su mayoría son ya de Petrarca; aunque diferentes son, sin embargo, las razones concretas por las que aquellos materiales se utilizan respecto al modelo³⁹⁷.

En esta red de la primera cuarteta, sin embargo, inserta también mallas de proveniencias muy distintas, pero perfectamente conciliables en el plano estilístico. Es el caso de *tramortita*³⁹⁸, término típicamente del *Stilnovo*, del todo ausente de los *Rvf*. Pero Conti, como en este caso, no lo refiere nunca a sus

³⁹⁶ Este es el texto modificado e insertado en la *Bella mano*. Los códices del cancionero de Galli conservan, en cambio, la redacción inicial.

³⁹⁷ El dato emerge evidente desde el *incipit*, que claramente parece nacer de la memoria del cuarto verso de un famoso soneto enviado por Petrarca a Antonio da Ferrara (*Ingegno usato*, que aparece en las *estravaganti* petrarquescas en el n. 13a). Semejante verso declama de hecho así: «et al dolce parlar che mi confonde»; y la referencia está confirmada por la recuperación, al final de la primera cuarteta, de la palabra que cerraba el primer verso de aquel texto: «Ingegno usato a le question *profonde*»). Entre el concepto expresado por Petrarca (que con su propio extravío por Laura justificaba su modesta aptitud en resolver teóricas cuestiones de amor) y la idea que aquí Giusto quiere comunicar, no hay afinidad alguna. Además, las *piaghe* resultan *profonde* ya en *Rvf* CXCVI 4 («le prime piaghe, sì dolci *profonde*»), y de esa forma Giusto consigue sobreponer dos distintas memorias petrarquescas.

³⁹⁸ El verso vuelve a menudo también en los versos de Boccaccio. Para la forma *tramortita*, cfr. *Rime* I 90, 6; *Tes.* X 84, 3.

propias facultades vitales como la *anima*, la *labbia* o el *core* (como era propio de los representantes del *dolce stile*), sino siempre a la *fiamma* amorosa³⁹⁹. La fuente será entonces probablemente Dante, que, por ejemplo, en el verso 68 de la canción XXXI de la *Vita nova* escribe: «veggendo la mia labbia tramortita», o en *Purg.* XXXIII 129: «la tramortita sua virtù ravviva». En la misma obra encontramos además otras formas, como el gerundio *tramortendo* en XV 6: «che, tramortendo, ovunque pò s'appaia», o como *tramortisce* en XXXIX 11: «ch'Amor vi tramortisce, sì glien dole».

Como se puede apreciar, también en el empleo de fuentes que pertenecen a la tradición italiana, destaca la gran capacidad de Giusto en desarrollar su discurso poético por medio del montaje de citas. Los resultados de tal montaje son, sin embargo, unos textos donde la componente petrarquesca resulta definitivamente mayoritaria y portadora de un significado más profundo, o que por lo menos trasciende el nivel textual para abarcar la estructura macrotextual. El último soneto citado, de hecho, evoca al modelo aretino no sólo lingüísticamente, sino que vuleve a proponer una situación que era ya petrarquesca. Giusto lamenta su lejanía de la amada y se dirige directamente a un amigo, como Petrarca había hecho con el que llegará a ser el soneto 112 de los *Rvf*, enviado a Sennuccio del Bene⁴⁰⁰.

Por lo tanto, si la cita dantesca, en los textos aquí analizados, es neutral y casi “anónima”, la referencia a Petrarca destaca, en cambio, por su profundidad micro y macrotextual.

³⁹⁹ Cfr. *Bm* XCII 8 y CXV 13.

⁴⁰⁰ Pantani ya notaba que el verso 4 de la composición petrarquesca («l'aura mi volve, e son pur quel ch'i' m'era») ejerce claramente su influencia en el íncipit del soneto de Conti («Tal son ne' miei pensier qua lio già fui») (Cfr. PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 55)

3.2 *El tema de la navigatio y el modelo dantesco*

Beatrice Bartolomeo ha dedicado a este asunto un capítulo de su artículo, ya citado, *La mano, la fenice, la navigatio*, en el que muestra la evidencia de la voluntad de adhesión de Conti a su modelo (los *Rvf* de Petrarca naturalmente) en el cuidado con el que las poesías dedicadas a este tema quedan aisladas y destacadas en el conjunto de la *Bella mano*⁴⁰¹. De hecho, no sólo ha copiado del modelo el argumento de la crisis⁴⁰² y una de las formas con la que él se presenta, es decir la metáfora del barco, sino que ha entendido que aquella condición de profunda inquietud moral era origen y sustrato común de la poesía de Petrarca. Existe, sin embargo, otra clave de lectura, o sea la posibilidad de interpretar estas poesías como una especie de ejercicio literario, como gran prueba de habilidad poética. «Il fitto intreccio di citazioni puntuali, di richiami esterni, di rinvii interni che caratterizza tutti i testi in cui compare la metafora della nave, mostra, infatti, come Giusto intraveda in essa uno straordinario esempio di ricchezza lessicale, di immagini e significazioni che egli vuole sperimentare, ma che ci propone senza ambizioni di originalità per la sua tipica tendenza a rielaborare e ricomporre il già detto»⁴⁰³.

Consideremos pues el soneto LXVIII:

⁴⁰¹ Efectivamente la metáfora de la *navigatio* aparece de improviso y se desarrolla en tres textos consecutivos (LXVIII, LXIX, LXX) creando un núcleo compacto por identidad de argumento, unidad tonal, simetría y armónica disposición de las formas métricas (se trata de hecho de una sextina entre dos sonetos). Nos encontramos además casi en el centro de la obra, en una posición de relieve desde el punto de vista estructural en el equilibrio del cancionero.

⁴⁰² El objetivo de Conti es el de comunicar, de hecho, un estado de crisis interior, que encuentra en la metáfora del barco, buscando el puerto durante el temporal, un canal de expresión emotivamente y figurativamente muy satisfactorio.

⁴⁰³ BARTOLOMEO, B. *La mano*, op. cit. P. 125.

Solo fra l'onde senza remi e sarte,
a mezza notte privo d'ogni luce,
mi trovo in picciol legno, ed è mio duce
errore e caso, non ragione o l'arte.

Quand'io son combattuto da ogni parte,
un nuvol di sospir, che mi conduce
vicino al mortal passo, al cor m'adduce
cagion ch'io mi lamenti in mille carte.

E più pavento allor ch'io mi ricordo,
che stando dentro al legno ben non veggio,
come fortuna intorno mi minaccia.

Il mio fido soccorso è fatto sordo,
morta è pietà per me, dove la chieggio,
chiuse ha mia spene le pietose braccia.

La reminiscencia del soneto CLXXXIX de los *Rvf*⁴⁰⁴ es inmediata, pero dejando a un lado el aspecto más profundo de los temas y aprehendiendo el más externo de la expresión lingüística, nos encontramos con una densa red de referencias.

Además de los sintagmas que Giusto deriva de otras composiciones de Petrarca⁴⁰⁵, es posible ampliar la investigación también a Dante, en cuyas obras el tema de la *navigatio* cuenta con un número consistente de presencias.

⁴⁰⁴ Para la comparación de las dos composiciones remitimos a BARTOLOMEO, B. *La mano*, op. cit. P. 126 y ss.

⁴⁰⁵ Para *Bm* LXVIII 1-3 cfr. *Rvf* CXXXII 10-11 y CCCLXVI 66-70. Para *Bm* LXVIII 3 (*picciol legno*) cfr. *Rvf* LXXX 3 (*picciol legno*). Para *Bm* LXVIII 6-8 cfr. *Rvf* LXXX 10-11. Finalmente, para *Bm* LXVIII 10-11 cfr. *Rvf* LXXX 10-11.

En general, es probable que los ecos dantescos hayan llegado a Conti a través de Petrarca, que quedaría como fuente primaria, pero algunos pequeños indicios inducen a pensar que quizás la memoria de Dante por parte de Giusto puede considerarse también directa.

En este particular habría que considerar, ante todo, el término *passo* del verso 7. Este sustantivo no se encuentra en ningún texto o fragmento lírico de los *Rvf*, en el que aparezca la metáfora de la *navigatio*, para indicar el momento decisivo de una prueba. Se registra, en cambio, en *Inf. I* 22-27:

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo *passo*
che non lasciò già mai persona viva.

En *Inf. XXVI* 130-132:

Cinque volte raccesso e tante casso
lo lume era di sotto da la lua,
poi che 'ntrati eravam ne l'alto *passo*.

Y también *Inf. V* 112-114:

Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso *passo*!»

Sin movernos de *Inferno* V, consideremos ahora los versos 28-35⁴⁰⁶:

Io venni in loco *d'ogni luce muto*,
che muggia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è *combattuto*.

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina:
voltando e percotendo li molesta.

Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il *lamento*.

Estos versos tienen un firme y directo recuerdo en *Bm* LXVIII 2: «a mezza notte *priva di ogni luce*», y en LXVIII 5-8:

Quand'io *son combattuto* da ogni parte,
un nuvol di sospir, che *mi conduce*
vicino al *mortal passo*, al cor m'adduce
cagion ch'io mi *lamenti* in mille carte.

Estos versos, especialmente el 6 y el 7, son rasgos de otra posible ascendencia dantesca, de *Inf.* V 106: «Amor *condusse* noi ad una *morte*» y del ya citado verso 114: «quanto desio / menò costoro al doloroso passo»⁴⁰⁷.

Aunque los textos LXVIII, LXIX, LXX, resulten, como decíamos, de alguna forma aislados en el cancionero de Conti, es verdad que están rodeados, por decirlo así, por otros textos que, de manera contenida, aluden a su argumento.

⁴⁰⁶ La *bufera infernal* es parangonada en estos versos a un verdadero temporal (vv. 29-30).

⁴⁰⁷ Sugestión dantesca puede considerarse quizás *duce* de *Bm* LXVIII 3 en cuanto *duca* es el primer apelativo con el que se designa a Virgilio en *Inf.* V, y también *pietà*, *pietose* (*Bm* LXVIII 13-14) recordando la frecuencia del término y la importancia que ocupa en el canto (*Inf.* V 72, 93, 117, 140 y *Inf.* VI 2).

De hecho, en el soneto LXVI, un cierto presagio del cercano tema lo da la imagen de la Sirena (v. 6), figura retomada en el soneto LXXII (v. 9). Se ha dicho ya que en el soneto LXVI la Sirena, que, con su dulce canto cautiva al poeta hasta llevarlo casi a la muerte, está asociada a otras imágenes que simbolizan a la mujer amada y que permiten al autor dibujar una figura femenina indiferente e insensible, despreocupada del amor y del sufrimiento que se siente por ella⁴⁰⁸.

De todo esto resulta el cuadro de un amor sin intercambios, cerrado en sí mismo, que no puede no provocar las crisis que se despliega en los textos LXVIII, LXIX, LXX. Parece que justo la figura de la Sirena contenga *in nuce* los elementos fundamentales que encontramos profundizados y ampliados en los textos de la *navigatio*.

Consideremos pues los versos de la *Bella mano* en los que aparece la imagen de la Sirena:

[...] e di *Sirena* il *dolce canto*
mia vita ha tratto in fondo, e so ben quanto
poco a costei del mio perir gli duole. (LXVI 6-8)

Qual Circe, o qual *Sirena*, o qual Medusa
con erbe, o *canto*, o venenoso sguardo (LXXII 9-11)
m'ha trasformato dalla forma vera?

⁴⁰⁸ Me refiero por ejemplo a *vento*, *orso*, *aspide*, de la primera cuarteta, que significan la imposibilidad de comunicación con una mujer «che ascoltar non vuole» (v. 4). En la segunda cuarteta, en cambio, el *vivo Sole* y la *Sirena* sugieren la idea de la atracción, irresistible y mortal, que ella provoca («et so ben quanto / poco a costei del mio perir gli duole» v. 8). Finalmente, Diana, en el primer terceto, perseguida y nunca alcanzada, es el anhelado objeto de los deseos, mientras que el *sasso*, en el segundo, es tradicional referencia a la indiferencia de la mujer que también en semejante actitud hostil incrementa el fuego de amor («che più m'infiamma, quando lui più agghiaccia» v. 13).

Questa *Sirena* al suo *cantar* mi resta
fin che mi mostra l'onda, che mi fonda,
non sento chi risponda
al mio gridar che par già mi consume. (CXLIX 119-122)

El texto de referencia será, además de *Rvf* CLXVII, *Purg.* XIX. Así, de hecho, recitan los versos (9-14) petrarquescos:

Ma 'l *suon* che di *dolcezza* i sensi lega,
col gran desir d'udendo esser beata,
l'anima, al dipartir presta, raffrena.

Così mi vivo, et così avvolge et spiega
lo stame de la vita che m'è data,
questa sola fra noi del ciel *Sirena*.

Mientras que Dante hace pronunciar estas palabras a la *femmina balba* en los versos 19-21:

«Io son» *cantava* «io son dolce *sirena*,
che' marinai in mezzo mar dismago;
tanto son di piacer a sentir piena!

Il *canto* es obviamente un dato constante y la fuerza encantadora de ese canto es sugerida por el adjetivo *dolce*⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ Las consecuencias son graves: pérdida de identidad (LXXII 11: «m'ha trasformato dalla forma vera»), del dominio de sí y de su propia vida (LXVI 7: «mia vita ha tratto in fondo [...])). El mar se vuelve abismo de soledad y dolor (CXLIX 121-122: «non sento chi risponda / al mio gridar che par già mi consume»).

Ateniéndose todavía a la imagen de la Sirena, es posible hacer otra observación. En los versos 104-117 del capítulo CXLIX se intuye el influjo de la canción CIII *Così del mio parlar voglio esser aspro* (vv. 14-21) de las *Rime* de Dante. Aquí están los versos de Conti:

Solea nel petto *mio* già viva viva,
pietosa e schiva starsi la mia Donna,
come ferma colonna in *loco* posta;
ed or posto ha in oblio, *come* a sua posta,
son posto in croce, e tormentato a torto,
né spero mai conforto
né trovar porto in tanta mia tempesta.
Questa Sirena al suo cantar mi resta
fin che mi mostra *l'onda, che mi fonda,*
non sento chi risponda
al *mio* gridar *che par* già mi consume
l'altero e dolce lume
degli occhi, che mi fur governo e vela,
fortuna isdegno e gelosia mi cela.

Y en seguida los de Alighieri:

Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi
né loco che dal suo viso m'asconda:
ché, *come* fior di fronda,
così de la *mia* mente tien la cima.
Cotanto del *mio* mal *par che* si prezzì
quanto legno di *mar* che non lieva *onda;*
e 'l peso *che m'affonda*

è tal che non potrebbe adeguar rima.

En ambos casos la mujer está situada en el interior del poeta (*petto/mente*), su presencia le atormenta provocando un amor para el cual no existe amparo ni refugio (*non c'è conforto né porto / non c'è scudo o loco*). Es un amor cautivador e impetuoso que hunde al poeta en su sentimiento sin que el dolor y la llamada encuentren ayuda o respuesta.

Finalmente, la metáfora de la *navigatio* aparece en la *Bella mano* en dos sonetos (CXXXIII e CXLI) en posición bastante alejada respecto de los textos ahora examinados⁴¹⁰. Leamos por ejemplo el segundo:

Zeffiro vieni alla mia vela carica,
e se di quel che io bramo non ti accorgi,
là ver la parte occidental mi scorgi
la disiosa e *debile mia barca*.

Sicura e lieve, benché d'error carica,
ne andrà se da man ancor tu scorgi,
e quel poter che gli altri suoli o porgi
alla mia nave che *solcando* varca.

Menami al mio terrestre Paradiso,
dove si acquetan tutti i penser miei,
siccome in porto d'ogni lor salute.

Fa ch'io riveggia il disiato riso,
il fronte i lucenti occhi di colei

⁴¹⁰ Bartolomeo habla de una distancia que no es sólo espacial sino también y sobre todo espiritual (cfr. BARTOLOMEO, B. *La mano*. op. cit. P. 139).

che sola⁴¹¹ in terra è specchio di virtute.

El registro muta y la metáfora propuesta en la variante de la navegación encantada, serena como la que hallamos en el dantesco *Guido, i' vorrei* y en los petrarquescos *Po, ben puo' tu* y *Dodici donne honestamente lasse*⁴¹². En los versos 3-4 de este último soneto leemos, de hecho:

vidi in una *barchetta* allegra et sole,
qual non so s'altra mai onde *solcasse*.

El término *barchetta* recuerda la *debile mia barca* de Conti, mientras que es utilizado el mismo verbo *solcare*. Precisamente en el verso 8 del soneto de Giusto se observa, sin embargo, una clara referencia dantesca de *Paradiso* II 3: «dietro al mio legno che cantando varca»⁴¹³.

El principio de la *Bella mano*, más que las huellas de los *Rvf*, sigue las del poema épico: ya hemos hablado de la invocación a la mano de la amada capaz de sostener una inspiración inadecuada a la altura de la materia en el segundo soneto⁴¹⁴, mientras que el tercero celebra la concepción celeste de la

⁴¹¹ En el texto aparece la lectura *solo*, pero considero mejor la solución *sola*, como se lee en otras ediciones del cancionero.

⁴¹² El *incipit* del soneto CXLI crea un inmediato recuerdo del soneto petrarquesco *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*, también por el imperativo verbal que sigue *Zeffiro*. Sin embargo, los textos no revelan otras significativas afinidades a nivel lingüístico o temático.

⁴¹³ También Petrarca demuestra conocer el mismo fragmento dantesco, en la canción XXVIII de los *Rvf*. EL verso, de hecho, recita así: «onde al suo regno di qua giù si varca». La secuencia de rimas del soneto de Conti nos remite a esa (además del soneto CCXXXV), la cual presenta también cierta cercanía con aquél por la imagen común a ambos del barco empujado hacia el puerto por un viento occidental, o sea *Zefiro*. Para las referencias dantescas en los *Rvf* cfr. SANTAGATA, M. "Presenze di Dante 'comico' nel Canzoniere". En: *Giornale storico della letteratura italiana*, 146 (1969). Pp. 163-211.

⁴¹⁴ Cfr. el capítulo II, especialmente las páginas 79-80.

persona de Isabetta, más adelante presentada también como figura divina «mandata qui dal regno degli Dei» (V 2). Aquí, así pues, el soneto III:

Giunse a natura il bel pensier gentile
per informar tra noi cosa novella;
ma pria mill'anni immagino, che a quella
faccia leggiadra, man ponesse, e stile.

Poi nel più mansueto, e nel più umile
lieto ascendente di benigna stella,
creò quest'innocente fera e bella
alla stagion più tarda, alla più vile.

Ardea la terza spera nel suo cielo,
onde sì caldamente Amor s'informa,
il giorno che il bel parto venne in terra.

Ed io mirava la più degna forma,
quando vestì d'un sì mirabil velo
quest'anima gentil che mi fa guerra.

La celebración de la divinización de Isabetta se cumple a través de un uso desenvuelto de característicos conceptos neoplatónicos: la preexistencia de una Idea celeste de la amada, obra de la Naturaleza, el mito de la edad de Oro, la imagen de un Dios demiurgo, responsable del velo (el cuerpo), por el cual fue vestida aquella *anima gentil*⁴¹⁵.

⁴¹⁵ Como recuerda ya Pantani (*L'amoroso messer*, op. cit. P. 101), el acento sobre el neoplatonismo de Conti ha sido puesto por D. Alexandre-Gras (*Le 'Canzoniere' de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1980. Pp. 40-47).

Si bien se beneficia de materiales preexistentes (del *Stilnovo*, petrarquescos, pero a menudo tomados del *Paradiso* dantesco) «Giusto pervenne a un linguaggio della lode inusitato ed estremo, pagato con l'impoverimento di quel lessico in precedenza ricco di implicazioni spirituali, ma sempre in grado di colpire la fantasia dei suoi lettori quattrocenteschi»⁴¹⁶.

Isabetta será definida, por ejemplo, *vera beatrice* en IV 5 («O sola agli occhi miei vera beatrice»), una expresión que había sido creada por Petrarca para Maria Virgen en *Rvf* CCCLXVI 52: «prego ch'appaghe il cor, *vera beatrice*». Aquella es la «angioletta⁴¹⁷ mia da l'ale d'oro» (V 1), «dei spiriti eletti⁴¹⁸ il più gentil» (V 5), *dea*⁴¹⁹ «in forma umana» (VI 3-4) que ha «nobilitata la natura umana». Esta última es otra fórmula de pertinencia mariana, pero esta vez introducida por Dante. Se trata de *Paradiso* XXXIII, que se abre con el celeberrimo himno de San Bernardo en elogio a la Virgen:

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'*umana natura*
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.

Siguiendo, en *Bm* IV 12-14 leemos:

⁴¹⁶ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 101.

⁴¹⁷ *Angeletta* es utilizado por Petrarca en *Rvf* CVI : «nova angeletta sovra l'ale accorta», verso en el que encontramos también el término *ale*.

⁴¹⁸ *Spiriti eletti* es, en cambio, sintagma de Serdini (XV 65, XXV 153).

⁴¹⁹ El apelativo *dea* es de Cavalcanti (cfr. por ejemplo I 27-28: «fra lor le donne dea / vi chiaman, come sète») y Petrarca lo utiliza sólo después de la muerte de Laura, con un tono melancólico y cariñoso (por ejemplo, en CCCXXXVII 8: «il mio signor sedersi et la mia dea»), pero en ninguna de las fuentes aparece con el valor de celebración que Giusto le asigna.

in voi si mostra siccome s'accende
l'anima gloriosa nel desio,
che per elezione a Dio la chiama.

El resplandor de Isabetta es comparado con el de la *anima gloriosa*, encendida por el deseo de Dios, así que no sorprende que el poeta llegue a decir haber visto «inchinarsi il Cielo e il Paradiso / tutto a costei, da l'ultima sua spera» (VIII 5-6). Otra vez más el modelo es Dante, que en *Paradiso* XX 112 utiliza la misma expresión: «*L'anima gloriosa onde si parla*».

Semejante léxico, privado de resonancia espiritual, no atribuye a Isabetta ninguna función educativa o salvadora, sino que proyecta su figura en una dimensión mítica, un mundo de perfección absoluta en el que también sus bellezas físicas resplandecen de cualidades morales («parlar sì dolce e saggio» V 13, *soave riso* VII 9, *andar beato* VII 10) y revelan facultades milagrosas:

E quei begli occhi che fan doppio giorno
ove che Amor gli volga, e il dolce passo,
che *germina* viole ovunque move.

Se trata de otro fragmento en el que Conti, para exaltar a su amada, se sirve del léxico creado por Dante para celebrar a la Virgen. En *Par.* XXXIII 7-9, de hecho, se lee esto:

Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è *germinato* questo *fiore*.

El *fiore germinato* es para Dante la rosa celeste, y esto significa que la maternidad de la Virgen, que determinó la redención de la humanidad, permitió a las almas dignas subir al cielo en eterna beatitud. Para concluir, entonces, en el caso de Conti se debe hablar de un uso debilitado del lenguaje religioso, ejemplo de aquella «tendenza all'indebolimento del lessico più tecnico e allusivo» como «processo cultural-linguistico [...] comune a tutto il petrarchismo del '400», e «già molto avanzato»⁴²⁰ en la *Bella mano*.

En la definición de un aspecto que es literaria y metaliterariamente tan relevante, como es el tema de la navegación, el discurso de Giusto se hace complejo, y, consecuentemente, también el empleo de las fuentes se pone a la altura de esta complejidad.

El tema de la navegación se conecta directamente con el tópico del viaje, que abarca tanto la obra de Dante como la de Petrarca, por lo menos en la medida en que también la historia bosquejada en los *Rvf* puede ser considerada como un viaje de formación personal, íntima y poética⁴²¹. Sin embargo, es importante recordar aquí que la navegación, en nuestra cultura, nos remite inmediatamente a aquel *deuteron ploun* que representa unas de las huellas más relevantes de la filosofía platónica⁴²².

⁴²⁰ MENGALDO, P. V. *La lingua del Boiardo lirico*. Firenze: Olschki, 1963. P. 306.

⁴²¹ Si ponemos los *Rvf* en relación con el *Secetum* y la epístola del *Monte Ventoso* es evidente que también el cancionero petrarquista puede leerse como un viaje de formación. Un viaje, que, a diferencia del recorrido extra-terrestre de Dante, es todo terrenal y se concluye con la muerte de Laura. El anhelo religioso de Petrarca no encuentra su solución dentro del marco poético, sino que se queda fuera.

⁴²² La metáfora de la segunda navegación indica, en el dialogo platónico Fedón, el viraje en el pensamiento de Sócrates, que no es sólo un cambio de la investigación sobre la naturaleza a una investigación que tiene como objeto el hombre, sino sobre todo el paso de una consideración de la naturaleza llevada a cabo a través de los sentidos a una construida sobre los conceptos, los universales, los inteligibles. Cfr. también el apartado 3.4.

3.3 *Reminiscencias dantescas del epílogo pastoral del cancionero*

La composición polimétrica *La notte torna* (CXLIX)⁴²³ se presentaba probablemente como texto final en la redacción preparada por el autor del cancionero⁴²⁴, y por tanto en posición de máximo relieve respecto al desarrollo narrativo de la obra⁴²⁵. *La Bella mano* termina, de hecho, con tres *ternari* (cuatro en una sucesiva redacción ampliada). Hemos visto que «la progresiva presa di coscienza dell'amante riguardo all'irrealizzabilità del suo desiderio, e alla contraddittoria incapacità di liberarsene, era stata liricamente rappresentata, secondo una scelta assolutamente sperimentale e d'avanguardia in un panorama poetico dominato da dilettantistiche mescolanze, nell'adesione all'opzione monotona del canzoniere petrarchesco, consapevolmente perseguita mediante rigorosa selezione tematica e linguistica»⁴²⁶. Sin embargo, ahora, la conclusión de la historia narrada ya no tiene ninguna conexión con la inspiración del modelo, pero en cambio dirige al autor a aventurarse con formas expresivas de vanguardia, pero de mucho más reciente elaboración⁴²⁷. El objetivo de Giusto fue traducir a un nuevo lenguaje poético los géneros líricos más significativos,

⁴²³ Este texto ha sido objeto de interpretación por parte de la crítica en cada investigación y de síntesis sobre la historia cuatrocentista del género, gracias a la intuición que permitió a Crescimbeni señalarlo entre los primeros ejemplos de égloga vulgar. Cfr. CRESCIMBENI, G. M. "Commentari intorno alla sua 'Istoria della volgar poesia'", vol. I, lib. IV, cap. VIII, en: Id. *Dell'istoria della volgar poesia*. Venezia: Basegio, 1730. Pp. 212-219, p. 212; CARRARA, E. *La poesia pastorale*. Milano: Vallardi, 1908. Pp. 165-66; y DE ROBERTIS, D. "L'ecloga volgare come segno di contraddizione". En: *Metrica*, 2 (1981). Pp. 61-80.

⁴²⁴ Cfr. el apartado *Dall'ispirazione poetica alla formazione del canzoniere: edizioni e redazioni della Bella mano*.

⁴²⁵ Ausente sólo por corrupciones materiales en los manuscritos F6, F8, T, V2, V7, el texto cierra la *Bella mano* en los códices F4, PO, R, VM4 y sobre todo en los acreditados F5, MAI, O.

⁴²⁶ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 112.

⁴²⁷ De Robertis (*L'ecloga*, op. cit. P. 68) y Bartolomeo son partidarios de la tesis según la cual Giusto habría sido animado por la configuración de muchos manuscritos petrarchescos, en los que a los *Rvf* seguían los *Triumph*, para terminar la *Bella mano* con unos *ternari*. Cfr. BARTOLOMEO, B. "Le forme metriche della *Bella Mano* di Giusto de' Conti". En: *Interpres*, 12 (1992). Pp. 41-43.

en tercetos encadenados, pertinentes al tema del amor rechazado o traicionado, como la elegía, la *disperata* o la égloga. Por lo tanto, en definitiva, la composición polimétrica de Conti nació del proyecto de terminar en un fondo pastoral la representación, en contexto lírico, de un amor definitivamente traicionado.

Por lo que se refiere a nuestra investigación sobre las fuentes, la referencia a Dante está ya en el título. Algunos manuscritos⁴²⁸, de hecho, llevan el título PASTOR HERMOFRONDITUS y el adjetivo hay que interpretarlo justo teniendo presente *Purg.* XXVI 82-84:

Nostro peccato fu ermafrodito;
ma perché non servammo umana legge,
seguendo come bestie l'appetito.

O sea que aquél indica un deseo heterosexual pero bestialmente excesivo. En lo que respecta a la forma *hermafroditus*, ésta es parecida a algunas variantes atestadas en la *Commedia*⁴²⁹ y era común también en el francés antiguo.

Pasando al texto, también el *incipit* se resiente de reminiscencias dantescas, a las que se añaden las petrarquescas. Así relata el primer terceto de Conti:

La notte torna e l'aria e il Ciel *si annera*,
e il *Sol* si affretta a fornire il viaggio,
dietro alle spalle avendo omai *la sera*.

⁴²⁸ Precisamente los que pertenecen a los grupos con las siglas *b* y *c* en la recensión de Pantani, y la pareja F4 e VM4 que forman *h*¹.

⁴²⁹ *Ermafroditto* tienen Fi, Mad, La, cfr. ALIGHIERI, D. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, edición de G. Petrocchi, vol. III, *Purgatorio*. Milano: Mondadori, Milano 1967. P. 450.

Y la voz del ángel que invita a Dante, a Petrarca y a Estacio a subir al Paraíso terrenal, se dirige a los tres poetas con estas palabras en *Purg.* XXVII 61-63:

Lo *sol* sen va, soggiunse, e vien *la sera*;
non v'arrestate, ma studiate il passo,
mentre che l'occidente non *si annera*.

No obstante la sugestión del terceto dantesco, el segundo hemistiquio del segundo verso del *ternario* de Conti vuelve a proponer exactamente *Rvf* XXXVII 18: «a fornire il viaggio», como también el verso hace referencia a *Rvf* L 47: «et lasci *Hispagna* dietro a le sue spalle».

Sigamos con el texto de Conti:

E come intorno il fuggitivo raggio
sparisce altrui, così dentro m'infosco
per lo novello in me commesso oltraggio.

Itene a casa, e noi lassate a bosco
pasciute pecorelle: e voi d'intorno,
pastori, omai venite a pianger nosco.

E benché l'ora a noi ne cele il giorno
sotto il gravoso *velo della terra*,
la Luna ha pieno l'uno e l'altro corno.

Si en el verso 4 encontramos inmediatamente a Petrarca, que en *Rvf* XXIII 112 utiliza el mismo sintagma *fugitivo raggio*: «Ivi accusando il fugitivo raggio», el verso 11 se resiente nuevamente de la lectura dantesca, especialmente de los versos 122-123 de *Inf.* XXXIV:

e *la terra*, che pria di qua si sporse,
per paura di lui fé del mar *velo*.

Por lo que se refiere, en cambio, al terceto central (vv. 7-9), los versos 7-8 son una traducción fácilmente reconocible del último verso de las *Bucólicas* de Virgilio⁴³⁰: «Ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae». Semejante traducción revela, sin embargo, una memoria lexical dantesca. La versión de Conti de *Bucólicas* X 77, de hecho, obviamente realizada en el recuerdo de los análogos versos de Virgilio⁴³¹, se sirvió del léxico vulgar de *Par.* XXIX 106-107:

sì che le *pecorelle*, che non sanno,
tornan del pasco *pasciute* di vento.

Por lo tanto, después de un exordio construido con sabiduría sobre la relación entre el oscurecerse del cielo y el entristecerse del alma del poeta, la invitación de los versos 7-8 quiere representar evidentemente una señal exacta,

⁴³⁰ Como sugiere Pantani (*L'amoroso messer*, op. cit. P. 123), la referencia precisa a la última égloga no es casual. Conti tenía que advertir, de hecho, muchas afinidades con el protagonista de la décima de las *Bucólicas*, Cornelio Galo. Este último es representado por Virgilio, después del abandono de Lícoris, como pastor solitario en las selvas y que recibe la visita de otros pastores a los que confía su intención de dedicarse a la poesía pastoral y su definitiva rendición a Amor.

⁴³¹ Por ejemplo, *Bucólicas* VII 44: «Ite domum pasti, si quis pudor, ite iuveni» («Id a casa, saciados terneros, si todavía sentís algún pudor»); o I 74: «Ite meae, felix quondam pecus, ite capellae» («Ve rebaño, que fuiste un día feliz, idos cabritas mías»).

una inequívoca colocación de género. La atención de Giusto por el ejemplo constituido por Virgilio, además, y por su poesía del amor traicionado, no puede olvidar a su modelo más grande, Dido. De hecho, continuando con la composición de Conti, leemos:

Ma tu, vicin, per Dio, la mandra serra
sì tosto come a noi di su si oscura,
e la gran luce se ne va sotterra:

né qui, né altrove, é ben la fé sicura;
e chi nol sa si specchi nel meschino,
che per fidarsi tal tempesta dura.

Y el verso 16 no puede no recordar el de *Eneida*, IV 373: «Nusquam tuta fides [...]». El exordio de Conti procede, así, según una precisa recuperación de clásicos motivos del género, como el tema del hurto de las manadas⁴³²:

Un altro *Caco* qui sotto *Aventino*,
con orme avverse⁴³³ e disusati inganni
fura gli *armenti* di ciascun *vicino*.

⁴³² Se trata de un *topos* de la poesía pastoral al menos a partir de la primera égloga de Calpurnio Sículo, que en I 36-41 escribe: «Vos o praecipue nemorum gaudete coloni, / vos populi gaudete mei. Licet omne vagetur / securo custode pecus nocturna que pastor / claudere fraxinea nolit praesepia crate, / non tamen insidias praedator ovilibus ullas / afferet aut laxis abiget iumenta capistris». Es un texto que introducía al canto de la nueva Edad de Oro garantizada por la llegada de Nerón al imperio, con tantas correspondencias lexicales en el fragmento de Conti que hace sospechar una referencia en perspectiva invertida (cfr. PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 117).

⁴³³ Pantani (*L'amoroso messer*, op. cit. P. 118) pone siempre la atención sobre ese adjetivo y evidencia la afinidad del terceto con Propertio IV 9, elegía que se abre con una conmemoración del enfrentamiento entre Hércules y Caco desarrollado por los versos 1-20. En el verso 12 vuelve a aparecer el adjetivo *aversos* («aversos cauda traxit in antra boves») del cual deriva el valor, sin precedentes, de “girados, torcidos en dirección opuesta”, retomado con el mismo significado por Lorenzo de' Medici en *Selve* I 62, 4: «co' passi avversi e 'l viso ver' me vòlto».

Ercole è morto già, che di tanti anni
gli rammentò l'offese e punì l'onte,
e fe' vendetta de i passati danni.

Tampoco la referencia al mito de Caco está exenta de memorias dantescas, el tejido lingüístico del primer terceto está constituido, de hecho, sobre *Inf.* XXV 25-30:

Lo mio maestro disse: «Questi è *Caco*,
che, sotto 'l sasso di monte *Aventino*,
di sangue fece spesse volte laco.
Non va co' suoi fratei per un cammino,
per lo furto che frodolonte fece,
del grande *armento* ch'elli ebbe a *vicino*.

Al motivo bucólico, canónicamente expresado a través del terceto, no es asignado otro deber que una contextualización espacial sustancialmente idónea a la áspera, concluyente declaración de renuncia a un amor traicionado; pero para expresar este estado de ánimo, con una repentina variación de registro poético, irrumpen las formas de la *frottola*⁴³⁴. Una atenta lectura de la composición polimétrica de Conti nos presenta, de hecho, una configuración métrica y estilística extremadamente estudiada, siempre en sintonía con los contenidos. Después del tenso pero muy ponderado exordio (bucólico) en tercetos

⁴³⁴ También por razones métricas, pues, la mirada de Conti está dirigida sobre todo hacia el texto petrarquesco de *Rvf* CL, el único a su parecer que puede legitimar esa operación. Cfr. vv. 24 e *Rvf* CL 76; 34 e 16; 99 e 36; 117 e 69; 138 e 4; 158 e 2 o 16.

encadenados, en los versos *frottolati* de la segunda unidad métrica (vv. 31-62)
estallan los interrogantes y la aflicción del yo lírico⁴³⁵:

Ma chi ne incolpo in tanta mia ruina?

Sentenzia divina, e mia sciocheza

el volse, e la duraza de chi adoro.

Se 'l serpe che guardava il mio tesoro

fusse dal sonno stato allor più desto

quando per Damne Iove si fé d'oro!

Né quel né questo (ond'io mi lagno ognora

in guisa che m'accora, ed è ragione)

sarebbe la cagione al duol ch'io provo.

Ah, ch'un nuovo Sinone! Or basta omai,

Amor, ch'assai tai guai per noi son pianti,

e gli *occhi santi* donde ancor mi struggi.

Ma tu perché mi fuggi, cor di sasso?

Deh, ferma il passo, e i miei lamenti ascolta;

prendi una volta del mio mal *cordoglio*!

Io sarò pur qual soglio, infin che morte

le corte mie giornate no interrompa.

Soperchia pompa de vederti bella

te fa sì fella contra me e te stessa,

in cui mia spene ho messa. Ahi, crudo Amore,

⁴³⁵ Se trata, de hecho, de una sucesión de treinta y dos endecasílabos *frottolati* (excepto los vv. 34-36), en cinco o seis casos fraccionados, en todos los testimonios cuatrocentistas, en parejas de heptasílabos y quinarios. Al ritmo excitado de la *frottola* se adapta un estilo comprensible, pero, como exige el canon, caracterizado por frecuentes saltos lógicos.

non hai del mio dolore ancor pietade?

Del verno estate fa per forza el tempo,
e tu di tempo in tempo stai più salda,
e men ti scalda l'amoroso foco,
e parti un gioco il gran martir ch'io sento:
deh, perché 'l mio tormento a te non duole?

Ben son le mie parole senza senso,
ch'io penso far d'un orso il cor pietoso,
e per trovar riposo guerra chieggiò.

Ma se Chi 'l vole, a che ripenso?
L'immenso suo voler el m'è nascoso,
e pur cercar non oso miglior seggio.

Una búsqueda confusa de los responsables de su propia ruina es seguida por la pena causada por el fallido control de la mujer por parte de quien había sido encargado de cuidarla, una aflicción expresada en clave mitológica⁴³⁶. Siguen, en trama de referencias sintagmáticas una vez más de Dante y Petrarca, acusaciones diferentes y no relacionadas con el rival («un nuovo Sinone»), contra la mujer, contra Amor y su propia capacidad de rendirse frente a la evidencia y las intenciones misteriosas de Dios. Los *occhi santi*⁴³⁷ del verso 24 son ya, de hecho, los de Beatrice en *Purg.* XXXI 133: «Volgi, Beatrice, volgi li

⁴³⁶ El mito de Dánae podría hacer referencia a la posible identificación de la amada en la homónima Bentivogli, casada con Romeo Pepoli. No existen, sin embargo, ejemplos en la poesía latina de lecturas del mito en clave de venal abandono a la amada. De todas formas, la fuente informativa y lexical del v. 36 de Giusto parece ser Ovidio, *Metamorfosi* IV 611: «Persea, quem *pluvio* Danae conceperat *auro*» («Perseo, que Dánae había concebido por una lluvia de oro»).

⁴³⁷ El sintagma es utilizado una sola vez también por Petrarca, en *Rvf* LXX 15: «Et s'io potesse far ch'agli occhi santi».

occhi santi», en *Par.* III 24: «che, sorridendo, ardea ne li occhi santi», o anche *Par.* XVIII 9: «ne li occhi santi [...]».

El verso 36, en cambio, recuerda claramente *Par.* XII 123: «u' leggerebbe "I' mi son quel ch'i' soglio"». A pesar de esto, también en este caso creo que podríamos pensar en la mediación de Petrarca, que en *Rvf* CXVIII 13: «[...] com'io son pur quel ch'i' mi soglio». Hay que considerar de todas formas también a Dante *Rime* XCI 6: «sì ch'io son meno ognora ch'io soglio», verso que no solamente es modelo para Conti, sino que vuelve a proponer la rima *soglio: cordoglio*⁴³⁸.

Finalmente, es inevitable leyendo el verso 60, no volver la memoria hacia el *Inferno* dantesco, en el que dos veces (III 94; V 23) encontramos la perífrasis «vuolsi così colà dove si puote».

La secuencia con la que termina la primera parte (vv. 63-78) es una canónica estancia de canción, en la que el anterior enredo de sonido se desenvuelve con el uso de una sola rima interna (v. 68), además de la que siempre une una nueva unidad métrica a la que precede⁴³⁹, solución imprescindible en una *frottola*:

S'io veggio che costei
mi cela il suo bel viso e i vaghi lumi,
che fé natura per mio mal sì adorni

⁴³⁸ La rima, sin embargo, aparece también en *Rvf* CCCXLI 2-3: «a portar sopra 'l cielo il mio cordoglio? / ch'ancor sento tornar pur come soglio».

⁴³⁹ Es la rima que Orvieto ("Sulle forme metriche della poesia del non-senso". En: *Metrica*, 1 (1978). Pp. 203-18, a p. 208) ha definido de tipo *mnemonico*, y que en la *frottola* "canónica" une unidades sucesivas, no sólo estróficas sino también sintácticas: práctica, como ha evidenciado Pancheri («*Col suon chioccio*». *Per una frottola 'dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca*, Antenore, Padova 1993, p. 336), que para la *frottola* del siglo XIV representa el carácter estructural fundamental. En la reelaboración de Conti la rima mnemónica, en ocasiones aplicada sintácticamente, es estrictamente estrófica.

sol perch'io mi consumi,
 doh, cor tradito, e *vani pensier* mei,
 perché smarrito dal camin non torni?
 Lasso, le notti e i giorni
 mi vo strugendo, e pur l'ingorda voglia
 per tutto ciò non sbramo,
 né dal cor levo la tenace spene.
 Così tra due mi tiene
 Amor, che da l'un lato morte chiamo,
 da l'altro cerco d'aquetar la *doglia*:
 sì d'ogni ben mi *spoglia*
 la fiamma che mi rode nervi e *polpe*,
 né so chi, lasso, del mio mal ne incolpe.

El yo contempla sus propias contradicciones con lucidez y, en el uso sistemático de tonalidades y fórmulas petrarquescas⁴⁴⁰, recupera modos y contenidos expresados en diferentes composiciones de *Bella mano*⁴⁴¹, sin excluir tampoco del horizonte a Alighieri. Conti vuelve, de hecho, a proponer en el verso 67 el sintagma *vani pensier* de *Purg.* XXXIII 68: «li pensier vani intorno a la tua mente»⁴⁴².

En cuanto a la rima *doglia : spoglia* podemos hacer referencia a *Inf.* XXXIII61-63 («e disser: 'Padre, assai ci fia men *doglia* / se tu mangi di noi: tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le *spoglia*»), y *Par.* XV 10-12 («Bene è che

⁴⁴⁰ Una atención especial está dirigida al amargo balance y al deseo de conversión del soneto LXII de los *Rvf.* Cfr., por ejemplo, vv. 64-65 con *Rvf* LXII 4-5 («mirando gli atti per mio mal sì adorni, / piacciati omai, col Tuo lume, ch'io torni»); o v. 69 con *Rvf* LXII 1-2 («Padre del ciel, dopo i perduti giorni, / dopo le notti vaneggiando spese»).

⁴⁴¹ Cfr. v. 64 con XXXI 9, v. 66 con LXXV 105, v. 67 con CXXVII 10, v. 70 con CXIII 2, v. 72 con CIV 11, v. 73 con CVI 9, v. 74 con XVII 6, v. 76 con CVIII 32, v. 77 con CXLII 50.

⁴⁴² Tampoco en este caso se puede descartar la mediación de Petrarca, el cual en *Rvf* CCVII 72 escribe: «O mondo, o penser' vani», como también en *Rvf* CCXLII 11: «miser, et pien i pensier' vani et sciocchi».

sanza termine si *doglia* / chi, per amor di cosa che non duri / eternamente, quello amor si *spoglia*»).

Finalmente, el verso 77, además de sufrir sugerencias de la poesía clásica⁴⁴³, revela un inextricable enredo de pasajes dantescos, en los que se insertan los ya citados versos de Petrarca⁴⁴⁴. En *Inf.* XXVII 73 Dante, de hecho, escribe: «Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe», y en *Purg.* XXXII 123: «quanto sofferser l'ossa sanza polpe». Los *nervi* los volvemos a encontrar, en cambio, en *Rvf* XXIII 137: «ch'ancor poi ripiegando, i nervi et l'ossa».

La segunda parte de la composición polimétrica de Conti se abre nuevamente con una secuencia en *terza rima* (vv. 79-103), delimitada por un estribillo con un heptasílabo en segunda posición:

L'astuta *volpe*, che svegliò per forza
il topo che dormiva,
quando vi penso *a lagrimar mi sforza*.

Venga *Siringa* all'infamata riva,
dove la canna nacque e fece i fiori,
perch'i' convien che mille versi scriva!

O tu ch'al mondo ancor Certaldo onori,
deh, maladetto sia quando mostrasti
tal arte nel trattar de' nostri amori!

Per più mia pena, lasso, tu informasti
qualunque dopo te nel mondo nacque,

⁴⁴³ Cfr. p. 169.

⁴⁴⁴ Cfr. p. 169 y la nota 353.

alor che di Guiscardo tu trattasti.

Rise la *mia speranza*, e poscia tacque,
vedendo dentro come 'l cor ardea
del bel misser che a lei cotanto piacque.

Seco legendo tutta si strugea,
di faville d'amor nel volto accesa;
poi, sorridendo, l'occhio li porgea.

Allor credette il topo averla presa;
né s'accorgeva ch'a sì poca forza,
al parer mio, troppo alta era l'impresa.

L'astuta volpe, che svegliò per forza
Il topo che dormiva,
quando vi penso a lagrimar mi sforza,
tal che dagli occhi un *fonte* mi *diriva*.

El texto asume una fisionomía alegórica en clave autoirónica: la dolorosa historia de amor, resumida con una simbología animal⁴⁴⁵, ha nacido por la iniciativa de la zorra-Isabetta, que ha engañado, ilusionado, al ingenuo poeta-ratón. La *volpe* aparece en rima con *colpe* : *polpe* ya en el pasaje dantesco citado anteriormente (*Inf.* XXVII 75: «non furon leonine, ma di volpe»).

La invitación a Siringa⁴⁴⁶ quiere probablemente corroborar el carácter bucólico del canto; de ella no hay huella en el *Canzoniere* petrarquesco, mientras

⁴⁴⁵ Este tipo de simbología podría derivar del registro de los proverbios, o quizás, por ejemplo directo, de la *frottola* pseudo-petrarquesca *Accor'uomo! Ch'io muoio*.

⁴⁴⁶ El mito está conectado con la invención por parte de Pan de la flauta pastoral, la siringa justamente. La narración completa del mito se encuentra en Ovidio, *Metamorfosi* I 689-712.

que se recuerda, aunque en un contexto diferente, en *Purg.* XXXII 65: «gli occhi spietati udendo di Siringa».

Se pasa de la alocución a la ninfa, a la maldición de Boccaccio, responsable de sugerir a la mujer, con el cuento de Guiscardo y Ghismonda (*Decam.* IV I)⁴⁴⁷, los caminos para la realización de sus propias intenciones de seducción. Sin embargo, quisiera enfocar la atención sobre evidentes sugerencias de Francesca de Dante para el comportamiento de la mujer. Cito, pues, los celebérrimos versos 127-136 de *Inf.* V:

Noi leggiavamo un giorno per diletto

di Lancialotto come amor lo strinse;

soli eravamo e sanza alcun sospetto.

Per più 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 basciò tutto tremante.

Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse.

Contribuyen a evocar estos versos tanto la acción cómplice de la lectura, cuanto el cruzarse de las miradas y el papel seductor de los labios (aunque en Giusto sea de la protagonista y en la *Comedia* de un personaje rememorado).

⁴⁴⁷ El pasaje de Boccaccio se vuelve también modelo lexical para el verso 92; cuando, de hecho, Ghismonda notó en Guiscardo «più che altro *le piacque*, e di lui tacitamente, spesso vedendolo, fieramente *s'accese*».

Además de esto, Dante es también fuente lexical, empezando por el verso 81⁴⁴⁸, que recuerda *Inf.* VI 59: «mi pesa sì, ch'a lagrimar mi 'nvita». También el sintagma *mia speranza* del verso 91 es dantesco, y exactamente de *Rime* L 27: «Se dir voleste, dolce mia speranza». Mientras que en el verso 95 se nota la presencia de la *Comedia*; *faville d'amor* son también las que emanan, de hecho, de los ojos de Beatrice en *Par.* IV 140: «di faville d'amor così divini»⁴⁴⁹. Finalmente, el verso 103 se hace eco de una de las muchas perífrasis que Dante utiliza para referirse a Dios, en este caso (*Par.* IV 116) designado como fuente de la que procede toda verdad «ch'uscì del *fonte* ond'ogne ver *deriva*».

Las cinco sucesivas secuencias métricas de la composición de Conti, unificadas por la vuelta a la dominante tonalidad petrarquesca, presentan una fisionomía muy variada: a una estancia de endecasílabos y heptasílabos, llena de rimas internas pero falta de articulación de rimas canónicamente estructurada (vv. 104-117), siguen una regular estancia de canción, enriquecida por la rima interna en los endecasílabos de la anterior (vv. 118-128), una breve estancia que se desarrolla con sólo dos rimas, de nuevo subdivididas según un esquema ternario (quitando las rimas internas ABA ABA, vv. 129-34), y dos estancias regulares, de las que la segunda está llena de rimas internas (vv. 135-46, 147-57):

Solea nel petto mio, già viva viva
 pietosa e schiva starsi la mia donna,
 come ferma colonna in loco posta;

⁴⁴⁸ Para la rima *forza* : *sforza* el modelo es Petrarca, que en *Rvf* CCCLIX 51-52 escribe: «mercé di quel Signor che mi die' forza. / Or tu, s'altri ti sforza».

⁴⁴⁹ Pero no podemos dejar de mencionar el verso 13 de *Rvf* LXV: «sempre nel cor colle *faville accese*».

e or posto ha in oblio, come *a sua posta*.

Son posto in croce, e tormentato a torto;
non spero mai conforto,
né trovar porto in tanta mia tempesta:
questa sirena al suo cantar m'aresta,
finché m'investa l'onda che m'affonda.
Non sento chi risponda
al mio gridar, che par già mi consume:
l'altero e dolce lume
degli occhi, che mi fur governo e vela,
fortuna, isdegno e gelosia mi cела.

Rotta è la *tela*, che con tanto affanno
già più d'un anno⁴⁵⁰ avea piangendo *ordita*;
compita è la mia *trama* in sul fiorire.
Chi mi rivela come andò l'inganno
che tanto danno a lagrimar m'invita,
sì che di vita l'alma vuol partire?
Non puote più soffrire
che quella, par chi ancora ella respira,
ver me s'è volta in ira:
ond'io dì e notte piango, e non mi stanco,
perché mia vita tosto vegna manco.

Ha manco il manco e forse, chi sa, il *ritto*;

⁴⁵⁰ La expresión es ambigua: el marcador cronológico no corresponde con la duración de la experiencia amorosa, que ya con el soneto XCV (*Tutto il quarto anno il Cielo ha già rivolto*) había llegado al quinto año; por otra parte, el pasaje petrarquesco aquí recordado (*Rvf XL 2*: «a la tela novella ch'ora ordisco») se refiere con toda probabilidad a la realización de una obra literaria: Giusto puede entonces haber hecho referencia en estos versos al tiempo requerido para la realización del cancionero como unidad macrotextual (lo cual nos lleva a datar este texto, y su inclusión en la *Bella mano*, a poco más de un año de la publicación del cancionero).

e così manco lui tal guerra famme!
Doh, cieco Amore, or non l'hai tu a *dispetto*?
Io fugirò in Egitto,
perché 'l tuo sguardo, ingrata, non m'infiamme,
da poi che qui riposo m'è interditto⁴⁵¹.

El n'è già scritto sì che mille carte
ne ingombra il fiero inchiostro
della mia pura fede.
Il sempre sospirare, il pianger nostro
rimbomba in tante parte
in quante il sol ne scalda e 'l ciel s vede.
Né te han mosso a mercede
né mei lamenti, né mei iusti preghi;
anzi a colui te pieghi
a cui più manca quel che pria si chiede.
Chi l'ha veduto il crede!
S'io dico il vero, deh, perché me 'l nieghi?

Stolto, tu preghi il sordo:
non ha ricordo delle sue impromesse,
giurate e spese, che già lei ti fé.
E che mi vale el mio voler sì *'ngordo*?
Non vuole accordo, che ragion gli fesse,
ma spesse volte dolmi di sua fé.
Di ciò ne incolpo te,
Amore amaro, e quella falsa vista
che nel pensier m'atrìsta

⁴⁵¹ La forma *interditto* en rima está garantizada por *Rvf* XXIII 98 y volverá en Boiardo, tanto en *Amorum libri* CII 10, como en *Pastorale* I 121.

col *fugir che or mi fan* gli occhi sereni:

con la qual forza come vuoi mi meni.

En el texto se acumulan todos los momentos de una pensada y sistemática recapitulación de los contenidos de la historia, y así del cancionero mismo⁴⁵², ahora recorridos con el recuerdo de las misma imágenes, de las mismas expresiones utilizadas ya en los textos de *Bella mano*⁴⁵³ dedicados expresamente a aquellos momentos, en su constante referencia a ejemplos petrarquescos. A pesar de la clara mayoría de estilemas de los *Rvf*⁴⁵⁴, no se puede descartar la presencia de extensas (como ya hemos relevado) memorias de la *petrosa* dantesca CIII, sobre cuyos versos Giusto modelará ante todo la sección conclusiva de la composición polimétrica. Además de esta rima se pueden localizar otros pasajes, sobre todo del Dante cómico, tomados como modelos por Conti. La expresión «a sua posta» del verso 107 la encontramos (si bien con un posesivo diferente) por ejemplo en *Inf.* XVI 81: «felice te se sì parli a tua posta»,

⁴⁵² El recuerdo de la pasada entrega del amante, contrapuesto al olvido del presente; el sufrimiento que a pesar de todo perdura; el obstáculo a la visión de los ojos de ella, representado por el destino, por *sdegno* y *gelosia*; el fracaso de un intento extremo de reconciliación; la imposibilidad de aguantar la actual irritación de la amada hacia él; la paz inalcanzable, excepto en la fuga; la conciencia de haber hecho resonar cada lugar, gracias a la poesía, de sus propios lamentos; la inutilidad de las súplicas; la definitiva atribución de la culpa al Amor y a la falsedad de la mujer.

⁴⁵³ Cfr. vv. 104 (XLIII 9, XLVIII 5); 107 (CVIII 63); 108 (LI 6, CXXII 7); 110 (LXIV 29); 111 (XXXVI 67, LXI 6, XCII 6); 115 (XII 1, XVII 36); 117 (CXI 11, CXXIX 4); 124 (XXXV 14, LXVI 2), 126 (LXXVI 5); 127 (CXX 5 e 12); 131 (LX 7, CXXV 12); 134 (CXXXV 6); 135 (XXVIII 9); 136 (XXIX 9); 137 (LXXXIII 13); 138 (XCVIII 32); 141 (XXIX 1); 142 (LVIII 11); 147 (LXIII 12, CXXXII 8); 156 (XXXVIII 1); 157 (LXXV 80).

⁴⁵⁴ Aquí se expone una rápida lista de pasajes petrarquescos que funcionan como modelo en estas unidades: *Rvf* CCXCIV 1-4 para el v. 104; *Rvf* XXV 4 (o CCCXXV 45) para el v. 107; *Rvf* CCCXVII 1-2 para el v. 110; *Rvf* CLXVII 14 para el v. 111; *Rvf* CCCXVIII 14 para v. 113; *Rvf* CCLVIII 5 para v. 114; *Rvf* XI 14 etc. para v. 115; *Rvf* LXXX 7 para v. 116; *Rvf* CXCVI 5-6 para v. 117; *Rvf* CCLXIX 1 para v. 118 (para el exordio, mientras que la metáfora de la *tela ordita* está en *Rvf* XL 2, la rima *affanno : anno* –en análogo contexto– está en *Rvf* L 52 : 55); *Rvf* CCLXXXVIII 4 para v. 120; *Rvf* CXXIX 65 (o CLXXIX 4) para v. 125; *Rvf* LIII 24 y LXXV 14 para v. 127; *Rvf* XVI 4 (o XXIX 9) etc. para v. 128; *Rvf* CCXC 9 para v. 131; *Rvf* XLIII 11 para v. 135; *Rvf* CCCXLVII 7-8 para v. 137; *Rvf* CV 4 para v. 138; *Rvf* CLXXXVII 7 para v. 139; *Rvf* CXLVI 8 para v. 140; *Rvf* CCLXXXVI 10 para v. 142; *Rvf* XXXVI 12 para v. 147; *Rvf* CXXXV 41-42 para v. 150; *Rvf* CCLXXIV 14 para v. 153; *Tr. Cup.* I 76-77 para v. 154.

y el término aparece también en *Inf.* X 73: «Ma quell'altro magnanimo, a cui posta». Por lo que se refiere, en cambio, a los vv. 119-20, además del ya recordado (vd. nota 303) fragmento petrarquesco, muchas son las afinidades con *Par.* XVII 100-2:

Poi che, tacendo, si mostrò spedita
l'anima santa di metter la *trama*
in quella *tela* ch'io le porsi *ordita*.

En el cierre del verso 131 encontramos *dispetto*, como en *Inf.* X 36, en el que Dante, refiriéndose al aspecto del conciudadano Farinata, escribe: «com'avesse l'inferno a gran *dispetto*»; además Giusto vuelve a proponer también la misma rima *dispetto* : *ritto* ya reutilizada por Alighieri (*Inf.* X 32: «Vedi là Farinata che s'è dritto»). Ya hemos dicho que el verso 150 se resiente de la influencia de *Rvf* CXXXV 41-42 («[...] ma l'engordo / voler ch'è cieco et sordo»), pero la cláusula es de *Inf.* XVIII 118: «Quei mi sgridò: 'Perché se' tu sì gordo».

Finalmente, volvemos a la rima CIII, cuyo verso 77 resuena en la mente de Conti durante la redacción de su 156; Dante, de hecho, así escribe refiriéndose a *donna Petra*: «per vendar lo fuggir che mi face». Como ocurre a menudo, a una sugestión dantesca se une otra del maestro retino para componer el verso de Conti, y así también en este caso el sintagma *occhi sereni* está ya en *Rvf* LXXI 50 («occhi sopra 'l mortal corso sereni») y CC 9 («gli occhi sereni et le stellanti ciglia»).

La segunda sección termina con una séptima unidad (vv. 158-66), métricamente muy bien definida (una vez más una estancia de canción regular,

con rimas internas), pero dominada por la característica sentenciosa y falta de relaciones lógicas del género de la *frottola*:

Niccolò, vieni! Or chi fia chi m'intenda?

Comprenda mia ragion colui a chi *tocca*,

che *scocca* la *balestra senza legge*.

Corregge il servo e regge el sire, e menda;

venda la donna, e l'uom prenda la rocca:

sciocca e sinistra cosa a chiunque legge!

E par che mi dilegge

missar, quanto vaghegge allor per caso

il giorno che di fresco lui sia raso.

Los versos examinados figuran entre los menos construidos sobre el léxico de los modelos, también porque la alocución a un no identificable Niccolò⁴⁵⁵ parece llevar el texto a nivel de crónica privada. Por lo que se refiere al verso 160, podemos de todas formas indicar los modelos de referencia. Giusto recuerda sin duda los versos 15-18 de *Purgatorio XXXI*:

al quale intender fuor mestier le viste.

Come *balestro* frange, quando *scocca*

da troppa tesa, la sua corda e l'arco,

e con men foga l'asta il segno *tocca*.

⁴⁵⁵ Un personaje con este nombre está presente entre los amigos de Giusto. Se trata del Niccolò que, escribiendo de Florencia a Siena, Giusto saluda con cariño a través de Andreuccio Cinuzzi. («Nicolaum nostrum osculabere et circumplexabere nomine meo»). Los textos latinos de las cartas son producidos por VELLI, G. *A proposito di Giusto de' Conti*, op. cit. Pp. 353-354, según el cód. 75 de la Bibl. Rubiconia dei Filopatridi de Savignano sul Rubicone (cc. 43v-44v).

De hecho, Conti vuelve a proponer además de la imagen de la *balestra* (nunca atributo de Amor para Petrarca), la rima *scocca : tocca*. En cambio, para la expresión *senza legge* podemos pensar tanto en *Inf.* XIX 83: «di ver' ponente, un pastor senza legge», como en *Rvf* CXXVIII 43: «per più dolor, del popol senza legge».

En la última secuencia (vv. 167-182, en la tercera rima, como la que abre cada sección), después de un retrato de sí mismo a veces caracterizado por una repentina asunción de una posición de fuerza (con evidentes influencias de la petrosa dantesca *Così nel mio parlare*), la voz del poeta, como en los dos tercetos de *Bella mano*, concluye su propio monólogo con la profecía (expresada una vez más según los característicos estilemas expresivos de Alighieri) de su propia venganza⁴⁵⁶:

La mosca che mi vola intorno al *naso*,
non altrimenti la matina a *terza*
che quando il sole è già presso all'*ocaso*,

con altro creda che con debil *ferza*,
lei minacciando, quindi scacciarò.
Mira che a guisa d'asinello *scherza*.

Così noi aren pace, e poi *farò*
del guardo traditor crudel *vendetta*,

⁴⁵⁶ El hecho de que Conti se inspire principalmente en Dante no quita de estos versos la presencia de Petrarca. El verso 173 está modulado según *Rvf* XXXII 8: «[...] onde noi pace avremo» (sobre la primera persona plural en *-eno* del verso de Conti cfr. ROHLFS G. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. Torino: Einaudi, 1969, vol. III. Pp. 252-332). Para el verso 177 la memoria es de *Rvf* CI 9: «So come i dì, come i momenti et l'ore». El verbo *trapassar* del verso 178, pero no solamente, remite a *Rvf* LXXXVIII 2: «et de la vita il trapassar sì corto». Finalmente, el primer hemistiquio del último verso recuerda *Rvf* CXXVIII 63: «Io parlo per ver dire».

ché quel che in cor non era mi mostrò.

Ahi, falsa, intendi: io dico a te, *aspetta!*

Vedi che volan l'ore e gli momenti,
e come 'l tempo al trapassar *s'afretta*:

Apollo non arà d'intorno venti
volte trascorso tutto in giro il mondo,
che d'esser viva converrà ti penti.

Io parlo chiaro, e non mi ti nascondo.

Como decíamos, en esta sección Giusto se inspira por lo general en Dante, *Rime* CIII; la situación del yo lírico es la misma, así como la intención (Dante cierra, de hecho, la canción con la expresión «in far vendetta»). Significativa es también la reutilización de la rima *terza* : *sferza* : *scherza* (vv. 67-71):

che fatte son per me scudiscio e *ferza*,
pigliando anzi *terza*,
con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando *scherza*.

Encontramos la misma sucesión de rimas también en *Rvf* CXXVIII, cuyo verso 71 («Da la matina a *terza*») es retomado por Giusto en su 168. La rima *naso* : *ocaso*, en cambio, está ya en *Purg.* XV 7-9:

E i raggi ne ferien per mezzo 'l *naso*,
perché per noi girato era sì 'l monte,
che già dritti andavamo inver' l'*ocaso*.

Una vez más en *Purgatorio* encontramos también la serie de rimas
vendetta : aspetta : s'affretta, exactamente en X 83-87:

pareva dir: «Segnor, fammi *vendetta*
di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro»;
ed elli a lei rispondere: «Or *aspetta*
tanto ch'i' torni»; e quella: «Segnor mio»,
come persona in cui dolor *s'affretta*.

Finalmente, nos parece muy indicativo también el movimiento sintáctico
de los versos 179-181 que reproduce e *Inf.* X 79-81:

Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia de la donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa.

3.4 Se con l'ale amorose del pensiero: *Dante, Petrarca y el neoplatonismo*

Pantani habla, a propósito de este terceto, de implicaciones neoplatónicas. Éste considera, de hecho, al poeta de Valmontone, como uno de los primeros y decisivos promotores del neoplatonismo de la corte de Rímini,

cuyo inspirador fue Gemisto Pletone⁴⁵⁷. Denise Alexandre-Gra⁴⁵⁸ ha hallado en la producción de los años que se corresponden con la estancia en la ciudad adriática una intensificación de contenidos neoplatónicos, cuando justo entre los años 1405 y 1427 el escritor apostólico Leonardo Bruni había traducido diferentes diálogos platónicos. Entre estos el *Fedro*, que resultará fundamental para Conti⁴⁵⁹.

El exordio de la composición («Se con l'ale amorose del pensiero / a volo alzar si può nostro intelletto, / tanto ch'io veda immaginando il vero») es totalmente neoplatónico. El intelecto tiene la posibilidad de ascender más allá de su potencialidad racional, gracias al sostén de las *ali amorose* de las que *pensero* está dotado, y que permiten una “visión de lo verdadero” a través de la imaginación⁴⁶⁰. Las *ale amorose* son transformación de una elegante metáfora petrarquesca, la de *Rvf LXXI 12-13* («che con l'ale amorose / levando il parte d'ogni pensier vile⁴⁶¹») en alusión a la imagen, que remonta al *Fedro*, del alma como biga alada.

⁴⁵⁷ Fue aquel que reafirmó, el primero en Europa después de muchos siglos, la realidad ontológica de las ideas que en Occidente también la tradición platónica, según un ortodoxo criterio cristiano, había reducido a no más de universales presentes en la mente de Dios. Cfr., a tal propósito, MASAI, F. *Pléthon et le platonisme de Mistra*. Paris: Les Belles Lettres, 1956 y WOODHOUSE, G. M. *George Gemistos Plethon. The last of Hellenes*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

⁴⁵⁸ ALEXANDRE-GRAS D. *Le 'Canzoniere' de Boiardo*, op. cit. Pp. 40-47.

⁴⁵⁹ Cfr. PANTANI I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 150. La presencia de Giusto de' Conti entre los personajes más ilustres, activos en la corte, que fueron sepultados en las arcas sepulcrales del Tempio Malatestiano (obra maestra de Sigismondo Pandolfo Malatesta, testimonio de su ambiciosa y compleja búsqueda intelectual marcada por el neoplatonismo contemporáneo, traducida en arte por el escultor Agostino di Duccio y por los arquitectos Matteo de' Pasti y Leon Battista Alberti) se concilia «in pieno con l'operazione eternizzante messa in atto da una *sodalitas* neoplatonica riconoscente in Gemisto il proprio ispiratore elettivo».

⁴⁶⁰ Quizás por licencia del lenguaje poético, la imaginación ocupa el lugar que en Platón está reservado para la intuición intelectual, la *νόησις*.

⁴⁶¹ También el *pensier vile* vuelve en el terceto de Conti, en el verso 33: «ove non si creò mai pensier vile».

Las *parole sante* del verso 28 («suo caro riso, sue sante parole») y el *anima gentile* del 29 («e 'l suspirar dell'anima gentile») son, en cambio, sintagmas dantescos. El primero lo encontramos, como ya hemos visto en el párrafo anterior, en *Inf.* IX 105 y en *Par.* XXXII 3⁴⁶², mientras que el segundo lo vemos en *Vita nova* XXXI 30: «piena di grazia l'anima gentile».

La coincidencia de tantas favorables premisas⁴⁶³ permite al alma levantarse del peso de los afanes corporales y ascender hasta el cielo de Venus (v. 18 «infino al terzo Cielo»). El poeta tiene pues la posibilidad de observar los astros de los que deriva su dolorosa condición y compara su movimiento con aquel de la luz, encantador y fatal, que se dirige a los ojos de la amada (vv. 25-27 «Poi rassembrava lor viaggio torto / al vago giro del fatal mio sole, / che dentro volgon gli occhi che m'han morto») e igualmente acerca la armonía del cielo a aquellas del rostro, de las palabras y el suspiro de ella, así como a su sabiduría, a su belleza, a su humildad y a las demás virtudes que se anidan en su pecho (vv. 28-30 «Suo caro riso, sue sante parole / e 'l suspirar dell'anima gentile, / all'armonia che li sentir si sòle; / e il senno, la biltade, l'atto umile / e le virtute in quel bel petto sparse, / ove non si creò mai penser vile»). Es una nueva concienciación, que inevitablemente conduce al poeta, mientras prodiga el pensamiento en el recuerdo, a dirigir sus ojos hacia la actual morada de la amada:

⁴⁶² Cfr. Pp. 188 y siguientes.

⁴⁶³ Un momento privilegiado en el que cada circunstancia había favorecido la comprobación de la visión: un momento en el que su condición de enamorado, las coyunturas externas, y una razón tan encendida por el sentimiento que resulta libre de las injerencias de la voluntad (v. 6: «che mi sgombra ogni voler dal petto») habían dirigido todas sus facultades cognoscitivas hacia un único objetivo: la comprensión de la causa de su doloroso destino (v. 7 «al mio martire»); un momento, sobre todo, en el que su imaginación había sabido desviar su atención de las bellezas terrenas de la amada.

Pensando agli alti effetti ancor mi parse
che avesse più che loro in me possanza
la vista che in un punto el mio cuor arse;

e rimembrando mia dolce speranza,
mentre che 'l pensier dentro più forte ergo
così come il pareggia e come avanza,

rivolgo gli occhi al glorioso albergo,
al loco avventuroso ove oggi vive
lei per che piango e sempre carte vergo:

fra i dolci colli e l'onorate rive
dove è colei che avrà mia vita in mano
finché del suo spirar morte la prive.

Era in quell'ora il viso più che umano
rivolto suso al ciel, dond'è il sol degno,
e gli occhi che mi strugon di lontano.
Non so se 'l riso o suo legiadro sdegno,
non so se 'l lume altier, che 'l cuor m'infiamma,
avea di foco l'universo pregno:

non era al parer mio rimasa dramma
in cielo, in terra, in mare o ne l'abisso,
che non ardesse de amorosa fiamma.

Io non era possente a mirar fisso
di lungi pur la vista di colei
perché gran tempo in ghiaccio e in foco ho visso;

così abbagliava i fragil sensi mei
quel bel raggio seren del viso adorno,
che per seguirlo libertà perdei.

Ma ben vedea el mondo d'ogni intorno
arder già tutto, e le mortal faville
nascere nel mezo del suo bel soggiorno:

però credo le luci mie tranquille
eran cagion, sì come della doglia
perché convien piangendo io mi distille.

Sapea ben come cangia ogni mia voglia,
se volge el lume tra el bel nero e 'l bianco
colei che d'ogni ben mia vita spoglia;

et io sentìa a poco venir manco,
il mio debel valore, e di paura
tremare il freddo cor nel lato manco,

e l'alma, sbigotita per l'arsura
sul sangue che bollia già nelle vene,
chiamar soccorso a l'lei, che non ha cura.

Lasso me, non porìa, parlando, bene
redire il modo, la stagion e l'ora,
né la cagion de sì leggiadre pene,

mentre che ardendo Roma strugea allora,

cieco; più cara vista ormai rapella
in parte ove 'l pensier più s'inamora.

Más que por las virtudes de la amada, el poeta parece estar dominado por la fatal visión de ella, la que tuvo en aquel instante, tan potente que le hace el corazón ceniza; y en el esfuerzo de reconstruir con la memoria aquella extraordinaria experiencia, éste dirige ahora la mirada hacia el lugar donde vive la mujer que será para siempre dueña de su vida: un lugar que ya no es Bolonia, como en las primeras escenas, sino Roma. Volviendo luego con la mente a la experiencia de la visión, Giusto recuerda haber contemplado, en aquel instante excepcional, la Isabetta terrena, mientras dirigía la cara y los ojos hacia el cielo; quizás aquella misma mirada, o quizás la sonrisa o el hermoso desdén de ella había incendiado el universo: en aquel momento a su alrededor no había átomo que no ardiera de una llama amorosa. Ni de lejos el poeta había sido capaz de soportar tal visión: sus sentidos estaban deslumbrados por el rayo que desprendía el rostro de aquella. Sin embargo, él podía ver bien que todo el mundo ardía a su alrededor, y que las llamas de aquel incendio salían del lugar donde ella vivía.

La mirada de la amada dirigida hacia el cielo, que favorece la ascensión mística del poeta; el consecuente resplandecer del firmamento, signo del prodigio que se está cumpliendo; incluso el uso del término *bollia*, y en un contexto semántico totalmente nuevo: con estos elementos lingüísticos la referencia alusiva al *Paradiso* dantesco (sobre todo vv. 46-81), como modelo primario, pero también como término de comparación, no podría ser más explícito. Citamos, entonces, algunos versos de Alighieri, los más significativos, empezando por *Par. I* 46-47:

quando Beatrice in sul sinistro fianco

vidi rivolta e riguardar nel sole.

Pasando luego a *Par.* I 58-60:

Io nol sofferesi molto, né s'è poco,

ch'io nol vedessi sfavillar dintorno,

com' ferro che bogliente esce del foco.

Y Concluyendo con *Par.* I 79-81:

parvemi tanto allor del cielo acceso

de la fiamma del sol, che pioggia o fiume

lago non fece alcun tanto disteso.

Además, es posible hallar otras correspondencias lexicales, que vienen no sólo de la *Commedia*, sino también de las *Rime*. Justo de *Rime* VI 8 («di ritornar la mia dolce speranza») deriva la expresión «mia dolce speranza» del verso 37, mientras que «suso al ciel» del verso 47 la encontramos tanto en *Vita nova* XXIII 59 («li angeli che tornavan suso in ciel») como en *Purg.* XVI 68 («pur suso al cielo [...]») y en *Par.* XI 11 («con Beatrice m'era suso in cielo»). En el verso 51 encontramos además *universo pregno*, sintagma que él recuerda de *Purg.* XXII 76: «Già era 'l mondo tutto quanto pregno». Si nos quedamos en el *Purgatorio* se encuentran también los versos que podrían haber inspirado aquel *rimasa dramma* del verso 52, exactamente en XXX 46:

per dicere a Virgilio: 'Men che *dramma*

di sangue m'è *rimaso* che non tremi.

En ambos casos el sentido de la palabra *dramma* es de mínima cantidad⁴⁶⁴. Todavía de *Purgatorio*, esta vez VII 45 («però è ben pensar di bel soggiorno») deriva el sintagma *bel soggiorno* del verso 63. En el verso 73 encontramos, en cambio, las huellas de un verso de la *Vita nova* (XV 10: «se *l'alma sbigottita* non conforta»), aunque la expresión, a decir verdad, no está ausente tampoco de los *Rvf*, en los que en CXXIX 6 se lee: «ivi s'acqueta *l'alma sbigottita*». Finalmente, el verso 75, que ratifica la indiferencia de la amada hacia el alma del poeta, resulta de *Rime* XLIX 38 («Morte repugna sì *che lei non cura*») y de *Purg.* V 89 («[...] *non ha di me cura*»).

Todo esto parece revivido por Conti en una perspectiva neoplatónica, considerando que la experiencia se debe no al don de la Gracia de Dios, sino al efecto directo de la contemplación de la amada⁴⁶⁵.

A la luz de las doctrinas platónicas no sorprende que los ojos de la mujer sean pues el origen de aquel incendio universal, como también de su dolor que lo había desgastado por las lágrimas en el pasado: poco a poco iba perdiendo los sentidos, mientras su alma desconcertada pedía inútilmente auxilio a la amada, que permanecía indiferente. Ahora el poeta no es capaz de revivir modos y razones de las penas que había sufrido en aquel tiempo, mientras, ciego y

⁴⁶⁴ Dante la utiliza en la misma acepción también en *Purg.* XXI 99: «sanz'essa non fermai peso di *dramma*».

⁴⁶⁵ En el *Fedro* se lee, de hecho, que la belleza «risplendeva nel suo essere tra quegli enti [celesti] e noi, una volta arrivati quaggiù, l'abbiamo afferrata mediante la più evidente delle nostre sensazioni [la vista], risplendente della massima evidenza»; de modo que el hombre no embrutecido, «quando scorge un volto d'aspetto divino, buona imitazione della bellezza [...], contemplando lo venera come un dio», y su alma «*ribolle*, si irrita e prova un solletichio nel mettere le ali». Cfr. PLATONE. "Fedro" (250d-251c) en: G. Cambiano (Ed.). *Dialoghi filosofici*, vol. II. Torino: UTET, 1981. Pp. 183-84.

ardiente por amor, conmovía Roma entera; también por esto su pensamiento prefiere volver a la visión mucho más feliz de donde había empezado, la contemplada en el cielo de Venus (82-111). Ascendido en éxtasis, en el tercer cielo, Giusto puede mirar entonces frente a sí el cuerpo celeste que tan dolorosamente lo había inducido a un amor no correspondido. En aquel instante excepcional, los astros que tenían influjos hostiles estaban como apagados, mientras que la acción de las estrellas benéficas era recogida y potenciada, todas dirigidas hacia la morada de Isabetta, el *sacro loco* (vv. 86-93):

I lumi a noi nemici eran già spenti
per tutto il mondo e li crudeli aspetti,
Saturno e Marte e li *contrari venti*.

Le stelle più felici e i cari effetti
vedeansi insieme tutte in sé raccolte
in luoghi signorili alti ed eletti.

E sì benignamente eran rivolte
al sacro loco, di che pria parlai,
che spiegar nol porian *parole sciolte*.

En estos versos es posible reconocer estilemas dantescos, como los *contrari venti* del verso 88 y las *parole sciolte* del verso 96. Por lo que se refiere al primero, de hecho, tenemos que volver al verso 30 del famoso quinto canto del *Inferno*. La atención de Dante, una vez superado a Minos, es llamada por los gritos de los réprobos, por la oscuridad del sitio (rendida con una audaz metáfora en la que se intercambian dos sensaciones distintas: la visual y la auditiva) y por

el fragor de una tormenta (v. 31 «La bufera infernal, che mai non resta») que arrastra las almas, azotándolas y llevándolas de aquí para allá:

Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da *contrari venti* è combattuto.

El canto XXVIII, en cambio, se abre con el horrible espectáculo de los réprobos de la novena *bolgia*, cruelmente mutilados, sangrientos por sus heridas, por lo que el poeta no esconde su dificultad en describir el horror. Es en este contexto, en la conclusión del primer verso, que encontramos, pues, el susodicho sintagma:

Chi poria mai pur con *parole sciolte*
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
ch'i' ora vidi, per narrar più volte?

Giusto sigue representando el bajar de una inigualable lluvia de gracia desde los santos rayos de aquellas estrellas hacia las trenzas de la amada. Frente a un espectáculo de este tipo, el poeta tiene la impresión de haber subido al paraíso antes de la muerte, o de encontrarse en la condición de un puro espíritu, libre de moverse separado del cuerpo (vv. 100-105):

Mirando il ciel sì lieto e sì sereno,
e *l'altre stelle* volte nel bel viso
che già il foco mortal m'ha aceso in seno,

ripien di meraviglia, in paradiso
credea esser portato 'nanzi morte,
o spirito errante dal corpo diviso.

En el verso 101 encontramos la fórmula que cierra la *Commedia: l'altre stelle*. En *Paradiso XXXIII* 145 leemos de hecho: «l'amor che move il sole e *l'altre stelle*⁴⁶⁶».

Después de una exclamación de arrepentimiento, provocada por la comparación de la felicidad suscitada en el cielo por los mismos ojos que en la tierra fueron causa de su destrucción (vv. 106-111: «[...] Ahi, mia spietata sorte [...]»), el escenario excepcional no permite al poeta detenerse en recriminaciones, pero le propone otras extraordinarias visiones:

Ma non più tosto tal pensier al core
giunse, ch'io mi rivolsi all'altra parte,
là dove a ·ssé mi trasse un nuovo errore.

Io vidi con quest'occhi ivi in disparte
l'immagine gentil, la bella idea,
donde il motor del ciel tolse tant'arte.

Mentre che più da presso io mi facea,
l'esempio, la figura e la bella ombra
già viva viva tutta mi pareva:

così giuso nel mondo il cor me ingombra

⁴⁶⁶ Como es notorio, con la palabra *stelle*, por amor de simetría y de símbolo, terminan las tres cántigas para representar la meta del viaje dantesco y de la humanidad entera.

quella pietà che, schiva, talor move
tra 'l lume e 'l fronte che mia vista adombra;

così simel bontà dagli occhi piove
giù nel bel monte el fronte pelegriño,
così se adorna di vaghezze nove.

Or qui conobbi quanto può destino,
quanto natura e 'l ciel, e quanto possa
ingegno sol, senza voler, divino;

conobbi la cagion dond'è sol mossa
la guerra che mi strugge et arde sempre
col foco che m'è acceso in mezo l'ossa;

conobbi perché a sì diverse tempre
Amor governe la mia frale vita
e perché de l'angoscia non si stempre.

Era la mia virtù vinta e smarita
già 'nanzi l'alto obietto e 'l bel semblante
che solo è adorno di beltà infinita.

Videa le mie suavi luci sante
non sfavilar, ma chiuse nella stampa,
e 'l viso ornato di bellezze tante,

e 'l chiaro impallidir de una tal vampa
biancarlo tutto, e l'onorato fronte
che ogni core adolcisce e 'l mio divampa;

le ciglia avventurose agli occhi gionte,
che gira e volge Amor cum sua man sola,
porto di mia salute, albergo e fonte;

le chiome sciolte intorno a quella gola,
onde vien quel parlar umano e tardo,
che, l'anima ascoltando, el cor m'invola.

En su estado de éxtasis amoroso, Giusto llega así a la visión de la idea que Dios utilizó como modelo en el acto de la creación de Isabetta, explícita referencia a la doctrina platónica⁴⁶⁷. Volviendo a proponer esta teoría, Conti acude al gran repertorio lexical, y no sólo lexical, constituido por las obras de sus principales modelos, Dante y Petrarca. En el verso 112, por ejemplo, encontramos la expresión «non più tosto», utilizada por Alighieri varias veces en la *Commedia*, en *Inf.* («più tosto a me, che quella dentro 'mpetro»), o en *Par.* XXX 55 («Non fur più tosto dentro a me venute»). Por lo que se refiere, en cambio, a «a ·sse mi trasse» del verso 114, podemos hacer referencia a las palabras que Dante hace recitar al poeta latino Estacio en *Purg.* XXI 88-90:

Tanto fu dolce mio vocae spirto,

⁴⁶⁷ Desde el punto de vista lingüístico, entre los sinónimos puestos en sucesión, en el verso 119 Giusto se muestra impreciso en el uso de *ombra*, imagen que había sido atribuida por Platón a la realidad terrena. Más cuidadoso, en cambio, con *esempio*, vocablo con el que Cicerón y Séneca habían traducido al latín el platónico *παράδειγμα* (“modelo”); y no es casual que, si realizamos un análisis de los contenidos, encontraremos que la noción de *idea* es evocada por Conti en el sentido de *modelo*, ajeno a Dios, del que este habría cogido el *arte*, el *esempio*, para realizar una criatura terrena tan perfecta como Isabetta.

che, tolosano⁴⁶⁸, *a sé mi trasse* Roma,
dove mertai le tempie ornar di mirto.

El verso 130 evoca, por el término *cagion* y el verbo *muovere* en *explicit* (pero sugestiva también la presencia de *sol* en el verso anterior), el verso 90 de *Inf. X*:

A ciò non fu' io *sol*, disse, né certo
sanza *cagion* con li altri sarei *mosso*.

Muy interesante resulta el verso 132. De la representación del fuego, que, como imagen de la destructiva pasión amorosa, penetra hasta los huesos del poeta, me había ya ocupado en el párrafo 6 del segundo capítulo. Allí se veía cómo la imagen había sido excluída⁴⁶⁹ de los *Rvf* y, entonces, se habían buscado con razón fuentes elegíacas (tradición en la que se emplea frecuentemente). Sin embargo, entre las posibles fuentes no podemos dejar de mencionar a Dante, quien en *Rime XLVII* 84-85 escribe:

Ma questo *foco* m'ave
già consumato sì l'*ossa* e la polpa⁴⁷⁰.

Siguiendo nuestro examen de cotejo intertextual, el *incipit* del verso trae a la memoria el verso 74 de *Paradiso I* (otra de las muchas perífrasis para Dios):

⁴⁶⁸ Estacio había nacido en Nápoles, no en Tolosa. El error respecto al lugar de nacimiento de debe a la confusión que en la Edad Media había entre el poeta y el rector Lucio Stazio Ursolo, que vivió en la edad neroniana y había nacido en Tolosa.

⁴⁶⁹ Si la imagen no aparece en el *Canzoniere*, sin embargo, hay que recordar que sí se encuentra en el *Triumphus Cupidinis*, en III 181, donde justamente se lee: «come nell'ossa il suo foco si pasce».

⁴⁷⁰ Cfr. también *Bm CXLIX* 81-82: «se d'ogni ben mi spoglia / la fiamma, che mi rode nervi e polpe».

«[...] *amor* che ‘l ciel *governi*»⁴⁷¹. No se puede, de todas formas, descartar la hipótesis de que la sugestión llegue de Petrarca, que en *Rvf* LXXIII 71 escribe: «come *Amor* dolcemente gli *governa*», y en CXXVII 45: «come ‘l sol neve, mi *governa Amore*». Que Conti mirase a estos grandes poetas como a verdaderos maestros de estilo y de poesía, lo confirma, si fuese necesario, el hecho de que también el resto del verso se resiente de su influencia. La expresión «la mia frale vita» aparece tanto en la *Vita nova* como en los *Rvf*. Por lo que se refiere a la primera, se trata de XXIII 29: «Mentr’io pensava la mia frale vita», mientras que para el *Canzoniere* de CCCLI 12: «or presto a confortar mia frale vita». En el verso 137 encontramos el sintagma *bel sembiante*, de cuya presencia en Dante nos hemos ocupado ya a propósito de *Bella mano* XXX⁴⁷². Podría añadir, sin embargo, que aquél aparece también en *Rvf* CLXX 1: «Più volte già dal bel sembiante humano», y en Cino da Pistoia, en el verso 6 del soneto CXXI: «ove pianger mi fece il bel sembiante»⁴⁷³. Llegamos finalmente al verso 139, en el que son protagonistas aquellas *luci*, metáforas de los ojos vivíficos de la mujer. Dante los define (como en este caso también Giusto) *sante* tanto en *Purg.* I 37: «Li raggi de le quattro luci sante», como en *Par.* VII 141: «lo raggio e ‘l moto de le luci sante»⁴⁷⁴. El sintagma aparece dos veces también en el *Canzoniere* petrarquesco, en *Rvf* CVIII 3: «ver’ me volgendo quelle luci sante», y CCCL 14: «sol per piacer a le sue luci sante».

Por lo que se refiere al fondo doctrinal que modela los diversos pasajes de esta escena, hay también que destacar que nos movemos de forma un poco

⁴⁷¹ A su vez, el verso dantesco derivaría de un pasaje de Boecio (*Cons. Ph.* II c. 8, 15): «coelo imperitans amor».

⁴⁷² Cfr. pp. 184 y siguientes.

⁴⁷³ Para la presencia de Cino da Pistoia en la *Bella mano* cfr. PASQUINI, E. “Trapianti quattrocenteschi di Cino da Pistoia” en: *Le botteghe della poesia*, op. cit. Pp. 353-408.

⁴⁷⁴ En ambos los pasajes dantescos las *luci* no indican los ojos sino las estrellas.

ambigua entre concepciones neoplatónicas y otras aristotélicas. Por ejemplo, Giusto usa con desenvoltura, para nombrar a un Dios que opera en las limitadas competencias del demiurgo platónico, la definición aristotélica de «motor del cielo»⁴⁷⁵. Además, la *idea* platónica en el terceto de Conti pierde completamente el originario carácter de *sustancia* unitaria de una multiplicidad de objetos, para cobrar el aspecto (más bien aristotélico) de una *sustancia* extraña al devenir, pero absolutamente individual: en el caso específico, la *esencia* de la única mujer que responde al nombre de Isabetta. Sin embargo, proyectando en una dimensión celeste (en términos esta vez platónicos) tal esencia de una persona humana individual, y al mismo tiempo distinguiéndola completamente de su alma (Isabetta está todavía viva y presente en el mundo terreno), «il Conti approda alla creazione di una dimensione “separata” e “ideale” della donna amata, che andrà riconosciuta come un suo personale e caratteristico mito»⁴⁷⁶.

Coherentemente con estas premisas, acercándose a él, el modelo de Isabetta se le manifiesta con las mismas dotes por él muy amadas en la realización terrenal de ella y, gracias a tal visión, el poeta puede cobrar conciencia del poder de la naturaleza y de Dios, puede entender el origen de la guerra amorosa que lo ha consumido, y las razones del dominio de Amor sobre él. En presencia de aquella *idea*, adornada de infinita belleza, él se siente perdido. En ella los ojos santos de la amada aparecen no abiertos y resplandecientes, sino cerrados; pero él puede admirar otras extraordinarias bellezas de su rostro. Muy

⁴⁷⁵ Esta definición levanta un problema de tipo filológico. De hecho, ella es la lección del aislado pero precioso E, que se hace preferir no sólo por su mayor pertenencia al contexto filosófico, sino también por la escasa coherencia gramatical de la variante transmitida por C (acogida también por Gigli en la edición Carabba 1916): «la bella idea / donde il mio cor dal ciel colse tant'arte». Además, ya en el soneto III, para expresar el mismo concepto, Giusto había directamente llamado con el nombre de Dios (v.12) este su «motore» universal con oficios de demiurgo. También en este caso no me parece la más adecuada la lección que reproduce Gigli («Ed io mirava»), mejor «E Dio mirava».

⁴⁷⁶ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 167.

pronto, sin embargo, la atención se detiene sobre el más peculiar atractivo de Isabetta, en nombre del cual Giusto levanta su último himno:

Mentre che l'idol mio fiso riguardo,
veder mi parve d'un legiadro nembo
coperte ambe le luci ond'io tant'ardo;

e sopra al fortunato e bel suo grembo
la bianca Man di perle star distesa,
e circondata di amoroso lembo.

Questa è la Man da chi fu l'alma presa,
e fece il laccio di che Amor l'anoda
e tenla in croce, e mai non fece offesa;

questa è la bella Man che 'l cor m'inchioda
soavemente, sì che 'l sento apena;
questa è la Man che tutto el mondo loda.

Questa è la bella Man che al fin mi mena:
e vaneggiando, in parte l'alma induce
dove è sol pianto, doglia, angoscia e pena.

Questa è la Man de la mia cara luce,⁴⁷⁷
ch' io vidi in l'alto esempio immaginato;
questa è la man che a morte mi conduce.

Questa è la bella Man che 'l manco lato

⁴⁷⁷ Es evidente, también a nivel de significado, que es preferible esta lección con respecto a la que propuso Gigli: «Questa è la Man che la mia cara».

me aperse e piantovi entro el mal volere,
perché convien ch'io pera in questo stato.

El stare in sé raccolta, el bel tacere
(e questo a tempo) e 'l riso mansueto,
non lice né conviense ivi vedere;

el mirar vago e fiso e 'l volger lieto
non per destin ma per arte s'aquista,
l'andar suave e l'atto umile e queto.

Non vi era il duol che la bella alma atrista,
né il sospirar che par già mi consume,
né il lampeggiar della soperchia vista;
ma in gli ochi che m'hanno arso è spento il lume,
il lume che m'abaglia non me invia:
spento era nel sembiante ogni costume,

suo senno, suo valor, sua legiadria;
né quel velato orgoglio v'è dipinto,
che m'ha inganato cum sembianza pia.

La *bianca mano* se vuelve la absoluta protagonista de los tercetos, y la anáfora insistente (*man* se repite 6 veces en 13 versos) confirma el papel principal y determinante de aquélla. El poeta no puede detenerse sobre sus ojos, que aparecen como velados por una nube agraciada; pero sí puede admirar, extendida sobre el vientre de ella, su hermosa mano. Es la mano que le ha agarrado el alma y que lo obliga a la cruz, aunque sin herirlo; que le clava el

corazón, si bien de manera suave; que le ha abierto el costado izquierdo para introducir la pasión mortal.

A nivel textual y lexical, múltiples son también en este caso los modelos dantescos, empezando por el verso 151, en el que aquel *fiso riguardo* en *explicit* recuerda mucho tanto *Inf. IV 5* («[...] e fiso riguardai»), como *Par. XXIX 8-9*:

[...] *riguardando*

fiso nel punto che m'avea vinto.

También en el verso siguiente, el 152, encontramos una expresión («veder mi parve») que Dante utilizaba más veces en la *Comedia*, como por ejemplo en *Inf. XXXIV 7*: «veder mi parve un tal dificio allotta»; y en *Purg. XXXIII 113*: «veder mi parve uscir d'una fontana». En el verso 157, en cambio, encontramos un eco de *Vita nova III 52*, es el tradicional hurto del alma (o del corazón) del poeta por parte de la amada: «A ciascun' *alma presa* e gentil core».

Aquella misma mano que le raptó el alma es también, como hemos visto, la que lo conduce a la muerte, y así la cláusula del verso 168 es entonces fruto de memoria dantesca; la XXI de las *Rime*, la única en la que aparece el nombre de Beatrice (v. 14: «per quella moro c'ha nome Beatrice») empieza con un vigoroso encabalgamiento:

Lo doloroso amor *che mi conduce*

a fin di morte per piacer di quella.

También aquel *mal voler* que cierra el verso 170 es sintagma dantesco; varias veces aparece en los versos de la *Comedia*, como por ejemplo en *Inf.*

XXIII 16: «Se l'ira sovra 'l mal voler s'aggueffa»; y XXXI 56: «s'aggiugne al mal volere e a la possa»; o también *Purg.* V 112: «Giunse quel mal voler che pur mal chiede». Finalmente, el verso 182 parece ser justo una reminiscencia de *Purg.* XXXIII 75: «sì che t'abbaglia il lume del mio detto».

Volviendo al contenido del terceto, del «alto esempio imaginato», Giusto no puede ver pues la discreción, la boca leve, el volverse de las miradas, los gestos humildes y suaves, el suspirar cautivador⁴⁷⁸: dotes no innatas, sino adquiridas por Isabetta gracias a su experiencia terrena, y, así pues, imposibles de hallar en la idea celeste de donde ella deriva, y en la cual sus hábitos agraciados resultaban como apagados.

Se trata de otro pasaje de particular relieve acerca de la utilización de las doctrinas de Platón por parte de Conti. Éste se revela muy atento al caracterizar esta *essenza separata* de Isabetta con las solas dotes innatas de la amada, cual, si mirara a una adaptación poética de lo enseñado por Platón, por ejemplo, en el Fedro: «è la sostanza che è realmente, priva di colore, senza figura e intangibile». Y si la contemplación de esta sustancia ya no produce amargura y arrepentimientos, sino satisfacción y alivio, parece todavía deberse al hecho que el pensamiento «di ogni anima che abbia a cuore di accogliere quanto le si addice, quando col tempo abbia scorto l'essere, ne gioisce e, contemplando la verità, se ne nutre e si trova in buona condizione»⁴⁷⁹.

Con esta suprema visión, finalmente, aproximándose la hora de la puesta de sol, el amoroso éxtasis del poeta llega a su fin:

⁴⁷⁸ Todas actitudes deducidas casi por entero de los *Rvf* de Petrarca. Para el *bel tacere* cfr. *Rvf* CCLXI 10; para el *riso mansueto* XVII 5; para el *andar suave* CLXV 9.

⁴⁷⁹ PLATONE. “Fedro” (247c). En: *Dialoghi*, op. cit. P. 179.

Era già il sole a l'orizzonte spinto,
trato per forza al fondo della spera,
e l'aere nostro d'ombra era già tinto,

e la nimica mia già rivolta era
a vagheggiar se stessa e sua beltade,
e china a terra avea la vista altera

(dico di lei, che adorna nostra etade
e sola infiora il mondo, che nol merta,
in cui se osserva il pregio di bontade);

sì che di doppia notte era coperta
la terra, allor che 'l santo ragio volse,
che volto in su facea mia vista incerta.

Non so che la memoria qui mi tolse,
ch'io non so ben ridir se più sofferisi,
né so se 'l mio pensier ivi più accolse;

e qui, fugendo il sonno, gli occhi apersi. (vv. 187-202)

Mientras el cielo se oscurece al declinar del sol, también Isabetta, dirigiendo hacia abajo su mirada, lo priva de la luz de sus ojos; en la doble noche así descendida sobre el mundo, el pensamiento del poeta ya no consigue aguantar la tensión, y él, huyendo del sueño, vuelve a abrir los ojos.

Al igual que las anteriores también esta última sección está marcada por la presencia del modelo dantesco. De hecho, se abre justo con una clara

reminiscencia de Alighieri, el *incipit* de *Purgatorio* II, en el que el verso designa, sin embargo, el alba:

Già era 'l sole a l'orizzonte giunto.

Poco más adelante, en el verso 189, encontramos el sintagma *aere nostro*, que se halla tanto en Dante como en Petrarca. En *Par.* XXVII 67-68 leemos, de hecho:

Sì come di vapor gelati fiocca
in giuso *l'aere nostro* [...]

Mientras que en *Rvf* CCXXIII 1-2:

Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro,
et *l'aere nostro* et la mia mente imbruna.

Y, finalmente, la conclusión de la composición y de la obra completa, «gli occhi apersi». Tal expresión nos remite a otro pasaje de la *Comedia*, exactamente a *Purgatorio* XIII 46: «Allor più che prima gli occhi apersi»; además de los habituales *Rvf*, esta vez CCLXXIX 14: «quando mostrasi de chiuder, gli occhi apersi».

En definitiva, en este texto magistral «temi originali trovano espressione attraverso un linguaggio poetico ricco, pregnante, formatosi su una padronanza sovrana dell'intera tradizione lirica volgare, eppure abilmente fuso in tonalità

medie, inequivocabilmente desunte dal predominante modello petrarchesco»⁴⁸⁰.

Hay que subrayar la novedad y la importancia de la introducción en nuestra lírica de contenidos de matriz platónica⁴⁸¹ y el papel activo en el destino del hombre asignado a las estrellas, a la luna, a los planetas⁴⁸².

Pero no cabe duda de que el motivo de máximo interés en el terceto ha de reconocerse en el relieve central en él atribuido a la doctrina platónica de la *idea* hiperurania. Recordar que esta noción filosófica había sido anteriormente recuperada por Dante y Petrarca nos beneficia para destacar el avance cualitativo, en la gestión de la materia, testimoniado por la composición de Conti. Dante, de hecho, no concibe la *idea* si no a la luz de la concepción de la doctrina escolástica del universo (en el *Convivio*) y de Dios (en la *Comedia*, donde la *idea* se identifica con la segunda persona de la Trinidad). A su vez, Petrarca, tanto en el elogio de Laura en el *Canzoniere*, cuanto en los *Triumph*, se queda dentro de las más difusas interpretaciones elaboradas por el pensamiento medieval⁴⁸³.

Frente a precedentes tan imprecisos, el acercamiento de Conti a la doctrina platónica resulta sin comparación más ambicioso, y marca en tal sentido una etapa importante en la historia de nuestra tradición poética vulgar. La

⁴⁸⁰ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. P. 171.

⁴⁸¹ Hemos visto el alzar el vuelo del intelecto mediante las alas del pensamiento, empujadas por la potencialidad cognoscitiva del amor; la aspiración a una verdad superior de la que es promotor el fuego amoroso, que incendia la visión y permite el cumplimiento de la misma; la satisfacción cognoscitiva así alcanzada, absoluta.

⁴⁸² Un tema de gran interés en la Rímini malatestiana, como testimonia en primer lugar la insólita y espléndida capilla de los Pianeti del Tempio.

⁴⁸³ *Convivio* II 4, 4-5: «Altri furono, sì come Plato, uomo eccellentissimo, che puosero non solamente tante Intelligenze quanti sono li movimenti del cielo, ma eziando quante sono le spezie delle cose [...]. E volsero che sì come le Intelligenze de li cieli sono generatrici di quelli, ciascuna del suo, così queste fossero generatrici de l'altre cose ed essempli, ciascuna della sua spezie; e chiamale Plato 'idee', che tanto è a dire quanto forme e nature universali». *Par.* XIII 52-54: «ciò che non more e ciò che può morire / non è se non splendor di quella idea / che partorisce, amando, il nostro Sire». *Rvf* CLIX 1-3: «In qual parte del ciel, in quale ydea / era l'exempio, onde Natura tolse / quel bel viso leggiadro [...]?» (donde la naturaleza cobra las funciones del Dios-demiurgo). *Tr. Fam.* IIa 7-8: «ivi vidi colui che pose idea / ne la mente divina».

solución de Giusto, en definitiva, a pesar de sus aproximaciones, fue novedosa y consistió en recurrir a la doble dimensión de la realidad postulada por la doctrina platónica, que le permitía celebrar a la Isabetta terrena, y al mismo tiempo ascender a la contemplación de su eterno e inmaterial *esempio* celeste.

Hay que atribuir entonces a Conti un rol importante en la mediación a través de la cual se difundió en Rímini el culto por Gemitto Pletone, personalidad de la que pudo fácilmente ser atraído en su oficio de cubiculario papal, y a cuyas lecciones pudo asistir en Ferrara y Florencia.

Concluye pues Pantani que de todas formas «alle nascenti curiosità malatestiane in tema d'amore e di morte, con questo suo ternario Giusto chiaramente suggeriva di cercare risposte tra gli insegnamenti del redivivo pensiero platonico: sottolineandone, in particolare, l'attribuzione di un'imprescindibile funzione conoscitiva all'ispirazione amorosa, e la proiezione del destino dell'uomo in una dimensione trascendente ed eterna, in cui ogni limite dell'esperienza terrena potesse trovare un suo compimento pieno ed appagante»⁴⁸⁴.

⁴⁸⁴ PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. Pp. 173-174.

CAPÍTULO IV

UN EJEMPLO DE RECEPCIÓN INMEDIATA: LOS *AMORUM LIBRI* DE BOIARDO

Los *Amorum libri* merecen ser incluidos no sólo en la historia y tradiciones de la cultura ferraresa y septentrional de la época, sino también en la del género literario al que pertenecen, el petrarquismo lírico cuatrocentista. De hecho, ya hemos tenido la ocasión de explicar que este último tiene que distinguirse del más “maduro” petrarquismo del siglo XVI, puesto que se resiente de la fisionomía experimental, curiosa y ecléctica de la literatura vulgar del siglo XV, en la que incide una situación de equilibrio inestable tanto lingüístico como cultural. Por lo tanto, si por un lado la experiencia humanística impide, de alguna forma, la afirmación absoluta de la lección de Petrarca, por otro la relación más estrecha respecto a la lengua en uso crea una condición de separación del aristocrático y ecuánime monolingüismo petrarquesco.

Los líricos cuatrocentistas «sentono nella poesia petrarchesca non tanto un modello di *aequitas*, quanto un’acuta e raffinata esperienza da riprendere e rinnovare nel quadro del loro gusto curioso e irrequieto»⁴⁸⁵, el suyo es un petrarquismo parcial, con reservas de gusto y estilo, un petrarquismo sobre todo retórico y lexical. Es precisamente en el siglo XV, sin embargo, que esto llega a ser un hecho social y de costumbre, puesto que la materia psicológica y lingüística del *Canzoniere* es acogida como repertorio de situaciones y modos expresivos⁴⁸⁶, y sin esta reducción de Petrarca a mínimo común denominador de gran parte de la experiencia literaria y social-literaria, los fastos de la sucesiva y

⁴⁸⁵ BIGI, E. “Petrarchismo ariostesco” en: Id. *Dal Petrarca al Leopardi*, op. cit. Pp. 47-76.

⁴⁸⁶ «Tale materia si trasforma in galateo-vocabolario non solo di una cerchia di scrittori ma anche della società colta e raffinata nella quale e per la quale essi scrivono» (cfr. MENGALDO, P. V. *La lingua del Boiardo lirico*, op. cit. P. 19).

estricta imitación y las propuestas del mismo Bembo no serían ni siquiera pensables.

Como ya se ha visto, en este proceso de socialización de la experiencia petrarquesca la corte tiene una función determinante, pues es de donde viene la etiqueta “cortesana” para definir dicha lírica.

Sin embargo, lo que distingue al lírico cuatrocentista del lírico de la etapa sucesiva, después de que el Bembo cercenó las ataduras con el siglo «volgar uso tetro» (Ariosto, *Orlando Furioso*, XLVI 15,3), es asimismo el hecho de que, si este último ama remontar directamente a la fuente, en los líricos del siglo XV más maduro la relación con Petrarca es muy a menudo mediada a través de la influencia de los petrarquistas de la primera parte del siglo. Entendemos, entonces, que se vuelva fundamental la experiencia poética de Giusto de' Conti y el influjo de la *Bella mano*, compuesta poco antes de la mitad del siglo.

De estas características del petrarquismo lírico del siglo XV participa también el libro de líricas de Boiardo. Los *Amorum libri tres*, empezando por el latín del título, evocan el correspondiente petrarquesco, aunque evidentemente aquél es tomado de Ovidio (tres libros como en el modelo). La división de la materia se basa sobre una igual simetría: 50 sonetos y 10 poesías de otro metro en cada libro⁴⁸⁷. La elección de 50 sonetos por libro parece no ser extraña a cierta costumbre⁴⁸⁸ de enumerar tales composiciones de cien en cien o de cincuenta en cincuenta, pero lo que principalmente nos interesa es que el total parcial de ciento cincuenta coincide fielmente con el número de las líricas recogidas en la

⁴⁸⁷ Se trata respectivamente de cuatro baladas, cuatro canciones, un madrigal y un rondel en el primer libro; cinco baladas, tres canciones y una sextina en el segundo; cinco baladas y cinco canciones en el tercero.

⁴⁸⁸ Como ocurre por ejemplo en el autógrafo vaticano de los *Rvf*. Cfr. BRUGNOLO, F. *Il libro di poesia nel Trecento* en: M. Santagata; A. Quondam (Ed.). *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Modena: Panini, 1989. Pp. 9-23, a p. 14.

Bella mano. También la trama psicológico-narrativa, dividida entre un primer libro alegre (por el descubrimiento del amor correspondido), un segundo luctuoso (de amargo sufrimiento por el abandono y la traición llevados a cabo por la amada) y un tercero caracterizado todavía por el dolor y el desengaño por el forzado alejamiento de la amada, se enlaza principalmente con los cancioneros de Petrarca y de Giusto de' Conti. Además, como escribe Tiziano Zanato, el episodio culminante, en negativo, de los *Amorum libri*, la traición de Antonia, no se puede imaginar para Laura, y es entonces enteramente atribuible a otra heroína literaria, Isabetta de Giusto de' Conti.

È su questi paraggi, infatti, che l'influsso anche strutturale della *Bella mano* si rende avvertibile negli *Amores*, tanto che non a caso certi passaggi nodali della vicenda amorosa, o magari - più semplicemente - talune sue particolarità, si possono richiamare al Valmontone⁴⁸⁹.

De todas formas, la sugestión ejercida por Giusto sobre Boiardo no determina una clase de calco de los *Amores* de la *Bella mano*, entre otras razones porque de esta última no aflora una trama bien reconocible⁴⁹⁰. Es interesante, sin embargo, destacar que, por lo que se refiere a la representación de la protagonista femenina, Boiardo evoluciona desde una exaltación estéticamente adorante del primer libro, donde ella, especialmente en las líricas que componen el *acrostrofe* (I, 1-14), es alabada como maravilla de la naturaleza, hasta una repentina y violenta mutación de perspectiva en el segundo y en parte del tercer libro, en los que la *execratio* del enamorado hacia la mujer que le ha echado primero y luego

⁴⁸⁹ ZANATO, T. *Introduzione* en: M. M. Boiardo. *Amorum libri tres*. Torino: Einaudi, 1998. P. XVI.

⁴⁹⁰ Cfr. también ALEXANDRE-GRASS, D. *Le 'Canzoniere'*, op. cit. Pp. 39-40.

traicionado, llega al uso de adjetivos como *crudele*, *fallace*, *perfida*. Como ya hemos tenido oportunidad de constatar, Petrarca nunca se sirve de tales adjetivos (al menos aplicándolos a Laura), mientras que Giusto culpa de falsedad a su mujer, aunque sin alcanzar los extremos de violencia verbale de Boiardo.

Obviamente, la incidencia de Conti no se limita únicamente a la trama. De hecho, Boiardo recurre a él como repertorio lexical y de imágenes, «che per gran parte dei casi è costretto a rifugiarsi all'ombra del maggior albero petrarchesco, dunque a soccombere, ma che mostra una vitalità e un raggio d'azione sorprendenti»⁴⁹¹.

Examinaremos algunas composiciones del cancionero de Boiardo como confirmación de lo dicho hasta ahora.

4.1 Huellas lingüísticas y citas de Conti en Amorum libri I

Muy interesante para nuestra investigación se revela inmediatamente el soneto proemial, que presenta como agotada la experiencia amorosa y denuncia la voluntad del poeta de recoger su variada producción poética relativa a ese periodo de vida⁴⁹²:

Amor, che me scaldava al suo bel sole
nel dolce tempo de mia *età fiorita*,
a ripensar ancor oggi me invita
quel che allora mi piacque, ora mi dole.

⁴⁹¹ ZANATO, T. *Introduzione a Amorum Libri*, op. cit. P. XXX.

⁴⁹² El planteamiento del soneto recuerda, por algunos aspectos, como denuncia el sintagma *puerile errore* (v. 11), la correspondiente primera composición de los *Rvf*, que parece evocada por Boiardo sobre todo para desquiciar y dar un vuelco a las directivas morales.

Così raccolto ho ciò che il pensier fole
meco parlava a l'amorosa vita,
quando con voce or leta or sbigotita
formava sospirando le parole.

Ora de amara fede e dolci inganni
l'alma mia consumata, non che lassa,
fuge sdegnosa il puerile errore.

Ma certo chi nel fior de' suoi primi anni
sanza *caldo de amore* il tempo passa,
se in vista è vivo, vivo è sanza core.

Amor es la palabra-manifiesto por ser la primera del cancionero, como ya en *Bella mano*: «Amor, quando per farmi ben felice»⁴⁹³. En el cierre del segundo verso encontramos una típica expresión petrarquesca (ej. *Rvf* CCCXXXVI 3: «qual io la vidi in su l'età fiorita»), además que de Giusto de' Conti, como demuestran, por ejemplo, los versos 46-47 di *Bm* XXII:

Poiché alla più fiorita,
e più perfetta etade.

El verso 9 está compuesto por una doble antítesis, que enfrenta dos adjetivos y dos sustantivos típicamente petrarquescos (ej. *Rvf* CCXCVIII 5: «rotta la fe' degli amorosi inganni»), que reaparecen a menudo también en *Bella*

⁴⁹³ La elección de este término es facilitada también por el hecho de que el nombre de la amada empieza por A. Las letras iniciales de las primeras 14 composiciones revelan, de hecho, el nombre y el apellido de ella, Antonia Caprara.

mano para expresar el conflicto que lacera el alma del poeta. Además, especialmente los sintagmas *dolci inganni*, con toda seguridad es de Conti, ya que no aparece nunca en los *Rvf*. Así pues, leemos en *Bm* LXXII 5: «Posson poi tanto in lei gli dolci inganni», o en LXXX 96: «e portar dentro chiuso un dolce inganno». Por lo que se refiere al verso 11, en cambio, y especialmente al *puerile errore*, hemos dicho ya que es recuperación directa de *Rvf* I 3: «in sul mio primo giovenile errore», con la sustitución de *giovenile* con el latinismo *puerile*⁴⁹⁴. Pero el sintagma *fuggire l'errore* aparece en *Bm* XC 6: «dall'un fuggendo e poi dall'altro errore»; en el mismo soneto vuelven, además, la rima *errore : core* (v. 2: «che mi stan sì confitti in mezzo al core»), el término *inganni* (v. 5: «un tal riguardo avrei da i nuovi inganni»), y la rima inherente *inganni : anni* (v. 4: «[...] o per virtù degli anni»). Finalmente, en el verso 13 encontramos una de las metáforas fundamentales de la lírica amorosa, el «caldo de amore», que se puede conectar con la del primer verso, según la cual Amor es el calor y el sol, antonomásticamente la amada. Tales metáforas representan seguramente un homenaje al texto que da nombre al cancionero, ya que es Ovidio, en *Amores* III 5, 36, quien habla de *aestus amoris*:

Quem tu mobilibus foliis vitare volebas,
sed male vitabas, aestus amoris erat.

Versos que parecen haber inspirado también a Giusto de' Conti, que en *Bm* LV 12-13 escribe:

⁴⁹⁴ Zanato (*Amorum libri*, op. cit. P. 7) afirma que tal latinismo es dantesco en la forma (cfr. *Par.* III 26 y XXXII 47) y parcialmente en la sustancia (cfr. *Vita nuova* II 8 e XII 7).

Sia benedetto quando per mio scampo
corsi, *fuggendo il caldo d'altro amore*.

En el tercer soneto, se pasa de la excepcionalidad de las bellezas de la amada (alabadas en el segundo⁴⁹⁵) a la exaltación de sus dotes igualmente extraordinarias, haciéndose así especialmente explícita la herencia del *stilnovo* de la «letificazione della terra»⁴⁹⁶:

Tanto son peregrine al mondo e nove
le dote in che costei qui par non have,
che solo intento al bel guardo suave
a l' alte soe virtù pensier non move.

Ma più non se ralegra el summo Jove
aver fiorito el globo infimo e grave
di vermiglie fogliete e bianche e flave,
quando più grazia da il suo seggio piove;

né tanto se ralegra aver adorno
il ciel di stelle, e aver creato il sole
che gira al mondo splendido d'intorno,

quanto creato aver costei, che sòle
scoprir in terra a meza notte un giorno
e ornar di rose il verno e di viole.

⁴⁹⁵ Soneto en el que se acentúa la persistencia de *Rvf I* y en el que encontramos varias recuperaciones de Giusto de' Conti. Cfr., por ejemplo, para la segunda cuarteta, *Bm XIII* 5-8, y esta misma canción (vv. 53-58), para la construcción retórico-sintáctica de los últimos dos versos del soneto de Boiardo.

⁴⁹⁶ CONTINI, G. *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*. Torino: Einaudi, 1974. P. 222.

Después de una primera cuarteta enteramente caracterizada por la presencia de Dante y Petrarca⁴⁹⁷, la imagen de Dios que se alegra de la creación, y sobre todo de haber dado vida a la mujer amada por el poeta, amplifica los versos 12-14 di *Bm VI*:

tal che il Maestro dai stellati chiostri
se loda, rimirando nel bel volto,
che fe' già di sua man cose sì belle.

Para otras recuperaciones más lexicales podemos, en cambio, dirigirnos al madrigal *Cantati meco, innamorati augelli* (*AL I 8*). Se trata de un canto a la naturaleza, invitada a participar en los sentimientos del poeta. El verso 12 «che il mio cor senta dolo» es totalmente atribuible a Giusto (*Bm CXXV 8*): «ogni altro duol che al cor si senta». En el verso 14 aparece una palabra clave, el verbo *odeti* en *explicit*, «quasi una firma proveniente dal capitolo bucolico di Giusto, *Udite, monti alpestri, li miei versi*, non per nulla implicato nella genesi del secondo mandrialis (II, 44) e di tutta la serie pastorale che lo accompagna»⁴⁹⁸. Finalmente, los últimos cuatro versos (15-18) están calcados, amplificados, de los de *Bm XLI 12-14*:

che *quanto gira* in tondo
il mare e quanto spira zascun vento,
non è piacer nel *mondo*
che aguagliar se potesse a quel che io sento. (*AL*)

⁴⁹⁷ Cfr. sobre todo *Rvf CCXVIII* y *Rime XLVII* e *XXXIV*.

⁴⁹⁸ ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 25.

In van si cerca quanto il mondo giri
per ritrovare altra amorosa sorte
che si pareggi al mio felice stato. (*Bm*)

La imagen de Conti del mundo se refleja en Boiardo en la expresión *in tondo*, mientras que el *felice stato* de Giusto se vuelve en *piacer* en el verso 17 del ferrarés y el verbo *pareggiare* está sustituido por el sinónimo *aguagliare* en la composición de los *AL*.

El soneto I 12 se resiente del modelo de Conti empezando por el esquema métrico. La disposición de las rimas ABBA ABBA CDE CED es bastante rara, casi ausente en el siglo XIV (sólo aparece una vez en Cino, soneto LXII), y difundida en el siglo XV entre los poetas del área del valle del Po y de la corte de los Montefeltro sobre todo gracias a la mediación de Giusto de' Conti, que la utiliza tres veces en la *Bella mano* (XVI, XCVII, CXXXV) y dos en sonetos extravagantes (CLXV, CCXIX)⁴⁹⁹:

A la rete d' Amor, che è *texta d'oro*
e da *Vaghezza* ordita con *tanta arte*
che Hercule il forte vi fu preso e Marte,
son anche io preso, e *dolcemente moro*.

Così morendo il mio Signore *adoro*
che dal *lacio* zentil no me diparte,
né morir voglio in più felice parte
ca religato in questo bel *lavoro*.

⁴⁹⁹ Cfr. SANTAGATA, M. *La lirica di corte*, op. cit. Pp. 77-78.

Non fia *mai sciolto* da le treze bionde,
crespe, lunghe, leggiadre e peregrine
che m'han legato in sì suave loco!

E se ben sua adorneza me confonde
e vame *consumando a poco a poco*,
trovar non posso più beato fine.

Es el tercero de los sonetos vinculados con el tema de la *descriptio mulieris*, que además de remontar al magisterio de Petrarca, tiene muy en cuenta también a Giusto, especialmente el soneto XVIII, del que se reproduce el léxico y se reutilizan, en las cuartetos, también las palabras con la rima en –oro. A la metáfora clásica y típicamente petrarquesca de los *capelli d'oro* (los de *madonna* evidentemente) se añaden en la composición de Boiardo otras imágenes muy usadas por el poeta aretino, y también, como ha quedado ya ampliamente demostrado, por Giusto de' Conti: las de la *rete* y las del *laccio*. Si el exordio, de hecho, remite inmediatamente a *Rvf CLXXXI 1-2* («Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro et di perle tese»), en la memoria de Boiardo estos versos deberían cruzarse con los del referido soneto de Conti:

Ratto, per man di lei che in terra adoro,

Amor negli occhi vaghi io vidi un giorno
tesser la corda che al mio cor d'intorno
già nei primi anni avolse, sì ch'io moro.

Ordito era di perle e testo d'oro
il crudel laccio, e di tanta arte adorno,

a tal che Aragne troppo arebbe scorno,
dove Natura è vinta dal lavoro.

La referencia a Hércules y Marte, el primero vencido por el amor hacia Íole y el segundo hacia Venus, además de sugerir la clara recuperación de *Tr. Cup.* I 124-25 («quel possente e forte / Hercole, ch'Amor prese»), remite también a *Bm VIII* 3-4:

Indi mostrommi l'arma sua più fera,
quella onde Marte et Hercole ha conquiso.

También en los versos de Conti, de hecho, ambas divinidades aparecen como víctimas de Amor. Directamente de Giusto, en cambio, procede la terminación del cuarto verso, leemos en *Bm LXXIV* 5: «Ardo in quell'ora, e dolcemente moro». Siguiendo nuestro recorrido, el verso 9 parece ser, una vez más, fruto de la combinación de la fuente petrarquesca y la de Conti. El sintagma *treze bionde* se encuentra ya en rima en *Rvf LXVII* 6 y *CXXVI* 47⁵⁰⁰, mientras que el verso completo parece hacerse eco de *Rvf CCLXX* 61: «Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia». Tampoco se puede descartar, sin embargo, la aportación de Giusto, que en *Bm XVII* 19-21 escribe:

Lasso, vedrò giammai quel giorno in vita
che dal bel nodo di sue cresse chiome
sia sciolto alquanto l'infelice core.

⁵⁰⁰ Aunque aquí Boiardo parece no ignorar la autoría de Cino. En *LXX* el sintagma (v.2) rima, de hecho, justo con *confonde* (v. 8).

Finalmente, el verso 13 vuelve a proponer casi de forma literal (si no fuera por la observación de la regla Tobler-Mussafia) *Bm* XXXVI 34: «che mi va consumando a poco a poco»⁵⁰¹.

La canción I 15 ha sido dispuesta junto a la CXXVII de *Rvf* «per la descrizione, tutta giocata sullo splendore e sulla irradiazione della luce, di fenomeni naturali collegati all'immagine dell'amata e allo sguardo che da lei si sprigiona»⁵⁰², a pesar de lo cual los versos de Conti constituyen un constante punto de referencia. Empezando por el exordio:

Chi troverà parole e voce equale
che giugnan nel parlare al pensier mio?
Chi darà piume al mio intelletto et ale
sì che *volando* segua el gran desio?

Esta composición recuerda la canción XIII de *Bella mano*, exactamente los vv. 53-60:

Chi poria mai le doti e le virtute
e l'alte tue eccellenze al mondo sole
con mortali parole
contare appieno, come io dentro 'l sento?
Quale intelletto, e che tanto alto vole,
che spieghi cose mai più non vedute,
ove son stanche, e mute
e penne, e rime, e ciascun nostro accento.

⁵⁰¹ Verso que por su parte cruza *Rvf*CCXXXVII 19: «Consumando mi vo» y CCLVI 6: «a poco a poco consumando».

⁵⁰² PRALORAN, M. *Matteo Maria Boiardo* en: W. Moretti (Coord.). *Storia di Ferrara*. VII, *Il Rinascimento. La letteratura*. Ferrara: Edizioni Librit, 1994. P. 226.

Además, especialmente los versos 3-4 de la composición de Boiardo remiten al *incipit* del famoso terceto de Conti que cierra el cancionero (CL 1-2):

E con l'ale amorose del pensiero
a volo alzar si può nostro intelletto.

De hecho, también para la canción de Boiardo se ha remitido a la filosofía de Platón, y exactamente al mito de la caverna de la *República*⁵⁰³, aunque, como nota Micocci⁵⁰⁴, la interpretación platonizante de la canción, reconocible sobre todo en su final, implica quizá la imposibilidad por parte del artista de reproducir de manera adecuada la Idea de belleza. Siguiendo con la lectura, en el verso 13 encontramos una expresión que es ya petrarquesca, pero también en este caso la mediación de Conti parece evidente:

tal Amor diemmi aita. (*Rvf* CCCXXXI 4)

Amor l'ha fatto sordo a darmi aita. (*Bm* CXXXVII 8)

[...] Amor non degna darci aita. (*AL* 13)

Y es probablemente una vez más el magisterio conjunto de ambos poetas lo que sugiere el verso 19:

⁵⁰³ ALEXANDRE-GRAS, D. *Le 'Canzoniere'*, op. cit. Pp. 105-6.

⁵⁰⁴ MICOCCI, C. *Zanze e parole. Studi su Matteo Maria Boiardo*. Roma: Bulzoni, 1987.

gloria di nostra etate. (*Rvf* CCXLVI 7)

che fa alla nostra età cotanto onore. (*Bm* XIII 30)

che gloriosa ne è la nostra etade. (*AL* 19)

El verso 30 contiene una tríada de sustantivos, correspondientes a otras tantas virtudes que también Conti atribuía a su amada:

senno, valor, virtute e gentilezza

son tutte insieme aggiunte

per adornar sua natural bellezza⁵⁰⁵. (*Bm* XXXIX 4-6)

e lei sola contiene

valor, beltade e gentileza intiera. (*AL* 29-30)

Los versos 39-42 constituyen, en cambio, uno de los muchos cuadros descriptivos de la canción:

indi rodando splendido liquore

da l'*umida* sua chioma, onde se *bagna*

la verde erbeta e il colorito fiore,

fa rogiadosa tutta la campagna.

Zanato, en su edición de los *Amorum libri*, ha puesto en evidencia los precedentes latinos⁵⁰⁶. Estos, de todas formas, se funden armoniosamente con

⁵⁰⁵ El verso 4 no aparece en la edición de Gigli de 1916.

⁵⁰⁶ Antonia Tissoni Benvenuti ha destacado la probable contribución de Estacio, *Theb.* II 136: «Aurora [...] rorantes excussa comas» (TISSONI BENVENUTI, A. "Tradizioni letterarie e

aquellos vulgares, entre los cuales aparece también Giusto, que en *Bm* CI 1-2 escribe:

Or che dall' ocean sorge l' Aurora,
e coll' umida treccia il mondo bagna.

Directa, finalmente, es la referencia a *Bella mano*, por lo que se refiere a los vv. 59-60, 76-77 e 80. El primer dístico acoge, de hecho, una expresión que aparece unas cuantas veces en el cancionero de Conti con el objetivo de exaltar la fuerza emanada del rostro de la amada:

se alcun fia che *possente*
se trovi a *riguardarla* in vista *fiso*. (*AL* I 15, 59-60)

Chi è possente a riguardar negli occhi
di lei, che a torto mi distrugge il core,
e mirar fiso le sue bionde chiome. (*Bm* XVII 1-3)

Io non era possente a mirar fiso,
di lungi pur, la vista di colei. (*Bm* CL 55-56)

Los versos 76-77 ratifican, en cambio, la ascensión del *vago pensier*, deseoso de aproximarse a la belleza de la amada:

gusto tardogótico nel canzoniere di M. M. Boiardo”. En: *Giornale storico della letteratura italiana*, 137 (1960). Pp. 533-592, p. 540); mientras que Elsa Fernandes ha identificado la fuente en Virgilio, *Georg.* III 324-26: «Luciferi primo cum sidere frigida rura / carpamus, dum mane novum, dum gramina canent / et ros in tenera pecori gratissimus herba» (FERNANDES, E. “Le fonti del canzoniere del Boiardo”. En: *Archivum romanicum*, 6 (1922). Pp. 386-424, a p. 410).

Vago pensier, che con Amor *tanto alto*
volando vai, e del bel viso canti.

La expresión «tanto alto volando» es ya de Conti, que en *Bm CXX 12-13* escribe:

O giunga penne al debile intelletto
in guisa che volando poi tant'alto.

Es interesante notar, además, que poco antes, en correspondencia con los versos 9-10 del mismo soneto, Giusto escribía así respecto a la indiferencia de Isabetta:

Ma quello adamantino e fiero smalto
ond'arma il cor sì duro.

Aquella, pues, tiene el *cor di smalto*, expresión dirigida por Boiardo a sí mismo (I 15, 78), como efecto del recuerdo de la visión del *bel viso* de su Antonia: «che ti fa nel pensar il cor di smalto»⁵⁰⁷.

⁵⁰⁷ También en este caso es difícil no pensar en Petrarca como fuente común. De hecho, es justamente el poeta aretino quien en *Rvf CCXIII 9* había descrito de esta forma el desconcierto frente a la belleza de Laura: «et que' belli occhi che i cor fanno smalti». De Petrarca parece proceder también el vocativo que abre el v. 76, en *Rvf LXX 21-24*; de hecho, leemos: «Vaghi pensier che così passo passo / scorto m'avete a ragionar tant'alto, / vedete che madonna à 'l cor di smalto, / sì forte, ch'io per me dentro nol passo». Además del vocativo inicial, en estos versos también encontramos la expresión *tant'alto* e *cor di smalto*.

La balada I, 20 de los *AL* es la primera de las 14 presentes en el cancionero, y con ésta vuelve a empezar una mini-cadena de composiciones conectadas con el canon de la *descriptio mulieris*⁵⁰⁸:

L'alta beltà, dove Amor m'ha legato
con la *catena d'oro*,
ne la mia servitù me fa beato.

Né più lieto di noglia esce e di stento,
sciolto da' lacci, il misero captivo,
quanto io, di poter privo
e posto in forza altrui, lieto me sento.

Quel vago cerchio d'or che me tien vivo
et hami l'alma e il core intorno avento,
me fa tanto contento,
che de alegra su nel cielo arivo.
E così quando io penso e quando io scrivo
del mio caro tesoro,
me par sopra le stelle esser levato.

La presencia de Conti es intensa y significativa, empezando por el *incipit* en el que es evidente la memoria de *Bm L: L'alta beltà, che mi dipinse Amore*. El léxico de estos primeros versos es el léxico canónico petrarquesco⁵⁰⁹, pero por lo que se refiere a la *catena d'oro*, con la que se alude a la rubia cabellera de la amada, no se puede prescindir de Giusto (*Bm XXXVI 43*: «quella catena

⁵⁰⁸ Aquí la cabellera del color del oro, los ojos-estrellas (I 21), el rostro de rosas y de lirios (I 22), están dispuestos de forma casi especular respecto a la serie de *AL I 10-13* (cfr. POZZI, G. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 1981. P. 182).

⁵⁰⁹ *Rvf CCLXXXIV 5*: «Amor, che m' à legato»; *CCLXVI 10-11*: «son le catene ove [...] legato son»; *VIII 14*: «riman legato con maggior catena».

d'oro»). En el verso 5, la expresión *sciolto da' lacci* puede ser reconducida tanto a Petrarca⁵¹⁰ como a Giusto. De todos modos, parece más oportuno dirigirse a este último, no tanto por los testimonios que encontramos en *Bm* (como LXXIII 12: «Se quella bella Man non scioglie il laccio»; LXXVI 6: «che Amor dai lacci d'oro il cor mi sciolga»; o XCVII 10-11: «[...] sì che ancor non scioglie / il laccio»), sino por lo que leemos en un verso de una rima extravagante, exactamente CLVXXVI 14: «sciolto da' suoi lacci»⁵¹¹. El verso 8, finalmente, es el resultado del encuentro de dos versos de Conti, el primero es *Bm* VII 1: «Quel cerchio d'oro che [...]», y el otro XI 2: «[...] mi tien vivo».

La canción I 33 («cantus rithmo interciso continuatus»⁵¹²) constituye una clase de recapitulación de lo ocurrido hasta ahora. Él apela a la piedad⁵¹³ de la mujer, que por el contrario se le muestra reacia. Muchos de los conceptos y del léxico vienen de los poetas del *stilnovo*, pero con el añadido de fuertes ingredientes reconocibles en Giusto. Ya el principio es patentemente remodelado sobre éste de *Bm* L:

L'alta vagheza che entro al cor me impose
con l'amorose ponte il mio volere. (*AL* 1-2)

L'alta beltà, che mi dipinse Amore
in mezo il cuor con sì pungente stile. (*Bm* 1-2)

⁵¹⁰ *Rvf* XXVIII 13: «la condurrà de' lacci antichi sciolta».

⁵¹¹ Cfr. ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 64.

⁵¹² La nota pone en evidencia la conexión que existe entre las estrofas, por lo que la rima interna de cada primer verso retoma la del último verso de la estancia anterior. En el primer hemistiquio del primer verso Boiardo retoma la rima final del soneto precedente.

⁵¹³ Palabra de la poesía del *dolce stilnovo*, que reviste aquí una acepción menos cargada de significado, «in quanto si sostanza del significato di 'perdono'» (ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 98).

Además, los versos inmediatamente sucesivos (3-4) del soneto de Conti, tratan exactamente el tema central de la canción de Boiardo: «sì come per natura ella è gentile, / così pietoso avesse il duro core».

La contribución de Conti (XXXV 1-4) es evidente también en los vv. 11-14:

ma il poter più tener mie *fiamme* ascose
mi è tolto in tutto e il ricoprir mia noglia,
che un tempo occultamente *il cor mi rose*,
mentre potei celar, come io dispose. (AL)

Mentre io potei portar celato il foco
che già sì lungamente m'arse il petto,
strinsi la fiamma, benché a mio dispetto,
che, chiusa, m'ha infiammato a poco a poco. (Bm)

La expresión *il cor mi rose* la volvemos a encontrar en cambio, en idéntica posición, en *Bm XXXIV 8*: «l'alta piaga d'amor, che il cor mi rose». Son así pues citas cada vez más lexicales, como las del verso 18, en el que las dos voces retomadas del vocabulario de Giusto caen en las mismas posiciones claves:

come più largo il *giro* or prende il *sole*. (AL)

al vago giro del fatal mio *sole*. (Bm CL 26)

En el verso 26 asistimos, en cambio, a la combinación de la fuente de Conti con el modelo constituido por Petrarca:

Se pietà non mi porge il viso umano.

Se trata, de hecho, de la inserción de un elemento típicamente petrarquesco (*viso umano*⁵¹⁴) sobre una voluta acogida de Giusto (*Bm CXL 12*): «se già qualche pietà da voi non viene». Y aún más Petrarca, pero a través de la fundamental y evidente mediación de Giusto, en el v. 32:

se amirar quel potesse ond'io tanto ardo.

La expresión *ond'io tanto ardo* corresponde, de hecho, también por posición en el verso, a *Bm CL 153*: «coperte ambi le luci, ond'io tanto ardo». Sin embargo, esa misma expresión es a su vez una ligera variación de *ond'io tutto ardo* de Petrarca (*Rvf LXXII 66*: «et al foco gentil ond'io tutto ardo»). En el verso encontramos, en cambio, uno de los sintagmas más manidos, especialmente en el ámbito del *stilnovo*, como es *alma gentil*: «Sapiati, *alma gentil, che più non posso*». En función de vocativo lo encontramos tanto en Petrarca⁵¹⁵ como en Giusto, *Bm XXXVI 71*: «Alma gentil, che ne i miei detti onoro», y *CX 1*: «Alma gentil, che ascolti i miei lamenti». Por lo que se refiere al resto del verso podemos remitirnos una vez más a Conti, y más exactamente a *Bm CXLVI 9*: «A lei t'inchina, e di ch'io più non posso». El verso 53 expresa el dolor del alma del poeta, causado, como decíamos al principio, por el *guardo*

⁵¹⁴ Cfr. *Rvf CXXXVII 46*: «pensando nel bel viso più che humano»; *CCLXXVI 11*: «[...] quel bel viso humano»; *CCXCIX 9*: «Ov'è l'ombra gentil del viso humano».

⁵¹⁵ *Rvf CXLVI 1-2*: «O d'ardente vertute ornata et calda / alma gentil chui tante carte vergo».

avaro (v. 52) de la mujer y por su ser reacia: «che il cor digiuno più non può soffrire». También este verso resulta construido sobre materiales de Conti; se trata más exactamente de *Bm* CI 11: «e *il cor digiuno* di speranza pasco», y de CXLIX 124: «non puote più soffrire». Finalmente, para cerrar el verso 59, se recurre a un apelativo de la amada⁵¹⁶ que coincide en todo (por la posición en rima) con el análogo en Petrarca y Giusto:

ch'io scio che non potria *cosa sì bella*. (*AL*)

perché *cosa sì bella*. (*Rvf* CCLXVIII 27)

che rivestì del suo *cosa sì bella*. (*Bm* LII 13)

En conclusión, tomemos en consideración los vv. 69-70:

Pur vostra forma è di tal nobilitate

che esser non può ribella di pietate.

Boiardo identifica, pues, la belleza (*forma*) con la nobleza o gentileza, identificación no prevista verdaderamente en el canon del *stilnovo*, según el cual, en cambio, la propuesta resulta ser *cuore* = *gentilezza*. Por tanto, la *auctoritas* a la que se recurre en este pasaje, viene a ser sin duda alguna Conti, que en *Bm* XIII 48-50 escribe:

⁵¹⁶ Como recuerda Santagata (PETRARCA, *Canzoniere*, edición de SANTAGATA, M. Milano: Mondadori, 1996. Pp. 1004 y 1073) tal denominación es en origen *stilnovistico-dantesca* (cfr. Dante, *Rime* LXVII *E m'incresce di me*, donde en el v. 91 se lee: «la morte mia a quella bella cosa»).

serà sempre mercede
nimica pur così di leggiadria,
come bellezza di pietà rubella?

Quisieramos ahora escribir también unas palabras sobre el soneto I 38, en el que goza de una relevanza particular la mano de Antonia. La circunstancia de la composición es el envío por parte de ella de una bolsa de oro («cum misisset loculum auro textum» refiere, de hecho, la leyenda):

Grazioso mio dono e caro pegno,
che sei de quella *man gentil* ordito
qual sola può sanar quel che ha ferito.

Después de un comienzo estrictamente petrarquesco⁵¹⁷, los versos de Conti se elevan inevitablemente a la dignidad de modelos. Ante todo, el binomio *man gentil*, que en la *Bella mano* aparece dos veces, en XIX 3: «o man gentil, che lusingando, scorto», y en XVIII 11: «si armò la gentil man, che il cor mi prese», para pasar luego al verso 3⁵¹⁸, especialmente cercano a *Bm XXXIV* 7-8:

E quella man, che sol poria far sana
l'alta piaga d'amor [...]

La mano vuelve a aparecer en el verso 9:

⁵¹⁷ Mengaldo (*La lingua*, op. cit. Pp. 233-234) habla de «trasformazione della fonte» mediante «scomposizione [...] binaria». La fuente en cuestión es precisamente *Rvf CCCXL* 1: «Dolce mio caro et precioso pegno», pero Boiardo toma en consideración también otro sintagma petrarquesco, *gratioso dono*, de *Rvf LXXIII* 54: «che quel che vèn da gratioso dono».

⁵¹⁸ La imagen es en realidad de origen mucho más antiguo. La encontramos, de hecho, en Ovidio, *Remedia* 44: «una manus vobis vulnus opemque feret». De la fuente ovidiana procede también *Rvf CLXIV* 11: «una man sola mi risana et punge».

Perché non è la *man leggiadra* teco?

Como se puede notar, el sustantivo en cuestión está acompañado por un adjetivo con el que forma un sintagma, una vez más, típico de Conti, como demuestran *Bm XXXVI 87*: «la man leggiadra e sopra ogni altra bella», y *XLIII 5*: «o man leggiadra, onde mi lega e prende». Por último, el verso 11, en el que encontramos otra pieza del lenguaje de Giusto:

che sî te han fatto *di beltade adorno*? (*AL*)

che solo è *adorno* di *beltà* infinita. (*Bm CL 138*)

El soneto 49, en cambio, es otro ejemplo de *descriptio* a través de *tropoi* de las bellezas de la amada:

Quando ebbe il mondo mai tal meraviglia?

Fiamma di rose in bianca neve viva,
auro che 'l sol de la sua luce priva,
un foco che nel spirto sol se impiglia,

candide *perle* e *purpurea vermiglia*,
che fanno una *armonia celeste* e *diva*,
una *altereza* che è d'orgoglio *schiva*,
che ad altro che a sé stessa non sumiglia.

Questo è il *monstro* ch'io canto sî giolivo,
da qual lo inzegno e la alta voce piglio,

di cui sempre ragiono e penso e scrivo.

Questa è l'augella da l'aurato artiglio
che tanto me alcia che nel cielo arivo
a rivederla nel divin conciglio.

Después de un *incipit* que revela en su palabra clave (*maraviglia*) su deuda con Alighieri⁵¹⁹, empieza y se desarrolla en los versos 2-5 la descripción metafórica del rostro de la amada. Los figurantes utilizados son los tradicionales: le *rose* e la *neve* (v. 2) para indicar el encarnado de las mejillas que destaca en el candor del rostro, el *oro* (v. 3) para designar la rubia cabellera, que vence el resplandor del sol, el *foco* (v. 4) que denota la viva llama de los ojos, que prende sólo en el alma. Es en los versos 5-6 donde notamos, dentro de una cuidadosa y general adhesión a la tradición, una proximidad especial al *modus escribendi* de Conti. El verso 5 caracteriza los dientes y los labios de Antonia respectivamente como cándidos y purpúreos, según metáforas que son ya de Petrarca⁵²⁰, pero si consideramos también la oración de relativo que sigue las metáforas, es imposible no notar la aportación de Giusto. En *Bm XXXVIII* 3-4 se lee de hecho:

o labre mie vermiglie, o perle bianche,
di rose e d'armonia celeste piene.

El verso 7 parece ser, en cambio, el desarrollo de una pareja de adjetivos presentes en Giusto de' Conti, en *Bm CXIV* 3: «mi si fa incontro, pur sì altera e

⁵¹⁹ En la *Vita nuova* Dante utiliza esta misma expresión para designar a Beatrice: «Diceano molti, poi che passata era [...]: “Questa è una meraviglia”» (XXVI 2).

⁵²⁰ Cfr. *Rvf* CLVII 9-13: «La testa òr fino, et calda neve il volto, / hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle / [...]; / perle et rose vermiglie, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle».

schiva»; en el que, sin embargo, Boiardo precisa *d'orgoglio schiva*, acercando de esta forma la amada a una de las inalcanzables cualidades de la Virgen, como descrita en *Rvf* CCCLXVI 118: «Vergine humana et nemica d'orgoglio»⁵²¹. Por último, una aclaración sobre el latinismo *monstro*⁵²² del verso 9, que recuerda el *incipit* de otra composición de Conti: «Questo mirabil mostro di natura» (*Bm* XXIII).

En la balada LVI acontece el episodio más decisivo en cuanto al desarrollo narrativo, el rechazo del amante por parte de la amada (v. 7: «scaciarda sé colui che mercé chiede»). Se acaba, entonces, el idilio del descubrimiento del amor y empieza la fase caracterizada por el abandono y la traición de Antonia. De acuerdo con Zanato:

Il ribaltamento, in apertura, della metafora della rosa designante l'amata, già *gentil* (I 11) ora pungente, è il fulmine che preannuncia l'imminente tempesta, destinata ad addensarsi per lungo tempo sul capo dell'amante-poeta, oggetto di *dispetto* (v. 17) in quanto villanamente *scaciato* da madonna; e non sarà un caso che, a fronte di un gesto così antipetrarchesco e "antilauresco", ma ben previsto e diffusamente vagliato nel canzoniere di Giusto, la presenza del Valmontone si faccia da ora in avanti, più che consistente, quasi indispensabile⁵²³.

En el texto en cuestión, los pasajes que se pueden reconducir directamente a *Bella mano* son la cláusula *pungente spine* del verso 2 y los versos 5-8, de hecho, compuestos sobre el modelo de *Bm* CXLVIII 33-36:

Chi crederebbe che sì bella rosa

⁵²¹ cfr. ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 150

⁵²² El término se debe entender, de hecho, en el sentido latino de "ser prodigioso", como ya en Petrarca, *Rvf* CCCXLVII 5: «o de le donne altero et raro mostro».

⁵²³ ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 170.

avesse intorno sì *pungente spine*? (AL 1-2)

giacer contento e fra *pungenti spine*. (Bm XCLVII 113)

Merita tal risposta la mia *fedele*?

Convense a cortesia

scaciar da sé colui che *mercé* chiede?

Forsi de lo *arder* mio tanto non crede. (AL 5-8)

merita tanto affanno tal *mercede*?

Merita questo il mio *fedele* amore?

È questo il ristorar dei miei tormenti

e il refrigerio dell'antico *ardore*. (Bm 33-36)

La rima *spine : divine* es retomada en el verso 18: «será ancor tempo forsi *anci il mio fine*». Verso inspirado por Bm CXLVII 115: «Però, Signor gentil, *'nnanzi al mio fine*». Es importante destacar que en la misma composición de Conti encontramos en el verso 118 la expresión *crudel petto*, cuyo adjetivo reutiliza Boiardo en el verso 14: «Ma sia, se vuol, crudele [...]». *Crudele*, como también *cruda*⁵²⁴ (v. 13: «che a me costei sia cruda») son adjetivos sobre los que se construye la represnetación negativa de Antonia, para la que Isabetta resulta ser el modelo principal. Si *cruda*, de hehco, es épiteto también de Laura (ej. *Rvf* 23, 149: «[...] e quella fera bella et cruda»), siempre acompañado en los *Rvf* por un atributo positivo, *crudele* nunca es referido por Petrarca a su amada. Es, en

⁵²⁴ Como en el caso de *crudele*, el adjetivo *cruda* es utilizado para caracterizar tanto a Isabetta cuanto a su mano. Cfr. Bm LIII 9: «E benché ti mostrasti ognor sì cruda»; y Bm XCV 14: «la cruda sopra ogni altra e bella Mano».

cambio, una aposición frecuente de Isabetta y de su mano⁵²⁵ en el cancionero de Giusto de' Conti, donde encontramos por ejemplo:

Bella e bianca Man, o Man soave

[...]

Perché sete ver me, *crudel*, sì forte? (*Bm XXI*)

Or se da te s'attende, alma gentile,

mia pace, mia salute, mia speranza,

ben sei *crudel* se di me non ti duole. (*Bm LXVIII 12-14*)

En confirmación de lo que ha afirmado Zanato, refiriéndose a la presencia de Conti, que a partir de este momento se hace cada vez más intensa, vamos a citar los casos de los dos últimos sonetos que cierran el primer libro.

El soneto I 59 se abre con la alusión a la muerte por dolor y la primera aparición de un apelativo indecoroso y acusatorio hacia la amada (v. 2 «*ribella de pietade*»), que procede justamente de Giusto:

Se 'l mio morir non sazia il crudo petto,

ribella de pietade, or *che più chiedi*,

poi *che condotto son* (*come tu vedi*)

che sol da *morte* il mio soccorso aspetto?

⁵²⁵ El adjetivo *crudel* aparece 27 veces en la *Bella mano*, de las cuales ocho son *directamente* referidas a Isabetta.

Ribella di pietade sale, pues, del *di pietà rubella*⁵²⁶ del Conti (*Bm* XIII 50), mientras que para lo que queda del verso podemos hacer referencia a *Bm* LIX 5: «Ben sei, crudel, contenta; e che più chiedi?». Los versos 4-5 recomponen y reutilizan de forma nueva *Bm* XXXV 11: «che son condotto al punto del morire», con LVI 7-8:

come tu vedi son tornato a tale,
che mille morti Amor mi fa sentire.

Siguiendo con la lectura del soneto, nos damos cuenta de que también los versos 5 y 8 se inspiran respectivamente en *Bm* XXXVI 88 y en el primer verso de una de las rimas menores, o sea entre las que no forman parte del *corpus* del cancionero (CLXVII 1):

Ben pòi del mio languir *prender diletto*,
ma non sarà giamai quel che tu credi,
che discaciar me possi dai toi pedi
per *sdegno*, per orgoglio on per *dispetto*. (*AL*)

la qual prende a diletto i dolor miei. (*Bm* 88)

Quale ingiuria, dispetto o quale isdegno. (Conti CLXVII 1)

⁵²⁶ *Rubella* es adjetivo ya petrarquesco, como demuestra *Rvf* 29, 18: «rubella di mercé [...]». Sin embargo, la expresión *di pietà rubella* es original de Conti y no aparece en ninguna composición del *Canzoniere*.

Y, en conclusión, también el último verso («Ma chi poria mai far che io non te amasse?»), si bien se resiente de la sugestión de Leon Battista Alberti⁵²⁷, lleva una fraseología interrogativa que encontramos también en Giusto, *Bm XIII* 53: «Chi poria mai le doti e le virtute».

El soneto I 60, finalmente, está caracterizado, en el plano narrativo, por una oposición temporal (*Sin qui [...] Or [...]*, vv. 1 e 5) a la que se acompaña un cambio de materia, de tal forma que la composición interpreta perfectamente el rol de bisagra macrotectual⁵²⁸:

Sin qui me è parso fresca rosa il foco,
fresca rogiada il lacrimar de amore,
suave vento è parso al *tristo core*
il suspirar, e il lamentar un gioco.

Or *più* nel *gran martir non trova loco*
il *cor dolente* e l'anima che more,
la anima aveza a stare in quello *ardore*
che *dentro* la *consuma a poco a poco*.

Misero mio pensiero, *a che pur guardi?*
Guardar dovevi alor, quando alla rosa
la man porgesti, e paventar le *spine!*

Ch'or pur, lasso, comprendo, benché tardi,
che da giovenil alma e desiosa

⁵²⁷ Cfr. *Agilita* 91: «Ma come poss'io mai non molto amarti?» (observación de NICCOLI, S. «Le «Rime» albertiane nella prospettiva poetica quattrocentesca». En: *Interpres*, 3 (1980). Pp. 7-28, p. 18).

⁵²⁸ Cfr. ALEXANDRE-GRAS, D. *Le 'Canzoniere'*, op. cit. P. 59.

lo amor non se cognosce insino al fine.

El *tristo core* con que termina el verso 3 es seguramente fruto de la memoria de Conti⁵²⁹, en *Bella mano*; de hecho, este sintagma aparece en rima, no una, sino dos veces:

e perché più languisca *il tristo core*. (*Bm XVII* 10)

sfidando di speranza *il tristo core*. (*Bm LI* 9)

El verso 5 es el resultado, como a menudo ocurre, de la combinación de dos versos de Conti:

una favilla *più non ha loco*. (*Bm CXXXI* 6)

Deh, pensa al *gran martir*⁵³⁰, che ognor m'accora. (*Bm LXXXIII* 5)

Hay que destacar que la expresión *gran martir* se encuentra en la misma posición métrica, con acentos en cuarta y en sexta sílaba.

A propósito de garantizar la entrada definitiva en el libro *de' sospiri* concurre la voz *cor dolente* del verso 6, que resultará entre las más presentes. Esta última es una de las piezas más características de Cavalcanti, junto con el binomio sinonímico *core-anima*⁵³¹. Hay que considerar, sin embargo, que *cor*

⁵²⁹ La expresión *cor tristo* (con la posposición del adjetivo) aparece también en *Rvf CXLVIII* 6 y *CCLXXII* 10.

⁵³⁰ *Gran mártir* es locución original de Conti que no encuentra ningún antecedente en los *Rvf*.

⁵³¹ *Cor dolente* aparece seis veces en las rimas de Cavalcanti, mientras que por lo que se refiere al susodicho binomio véanse los versos siguientes, *XV* 12-13: «Ma sì è al cor dolente tanta noia / e all'anima trista è tanto danno», y *XIX* 4-5: «vegg'io lo core / e l'anima dolente che s'ancide».

dolente aparece en Giusto (ej. *Bm* XXXVI 6: «trovar parlando posa al cor dolente»), y podría representar el medio para la transmisión algo trivializada de la expresión del poeta florentino.

Por lo que se refiere a los versos 7-8, también para estos es lícito pensar en una influencia de versos de Conti, respectivamente de *Bm* CIV 2: «e l'alma pur bramosa del suo ardore», y de CXXIII 6: «come entro a poco a poco si consume»⁵³².

El segundo hemistiquio del verso 9⁵³³ recupera directamente *Bm*. LVIII 10: «[...] a che pur guardi?», o también *Bm* LXXV 1: «Che pensi, cuor di Tigre? a che pur guardi?». Pero observando la rima *guardi* : *tardi*, Boiardo vuelve a proponer la de *Bm* LVIII.

Finalmente, las *spine* del verso 10 van a componer, junto con *fine* del verso 14, la rima, ya de Conti, de *Bm* CXLVII 113-115:

giacer contento e fra pungenti spine

[...]

Però, Signor gentil, 'nnanzi al mio fine.

4.2 El segundo libro de los Amores y el modelo elegíaco

Pasando al segundo de los *Amorum libri*, el soneto II 4 nos ofrece el ejemplo de imitación de los versos de Conti casi según la manera del centón, especialmente de *Bm* LVI:

⁵³² Hay que tener presente, de todos modos, que *consumare a poco a poco* es ya petrarquesco (*Rvf* CCLVI 6: «a poco a poco consumando sugge»).

⁵³³ El verso, sin embargo, sería inspirado, como puntualiza Zanato (*Amorum libri*, op. cit. P. 181) por el *incipit* de *Rvf* CCLXXIII: «che fai? Che pensi? Che pur dietro guardi», que refleja un mismo estado de ánimo del yo lírico.

Voi che intendeti tanto il mio dolore
quanto mostrar lo può mia afflitta voce,
mirate a quel ardor che 'l cor mi coce,
se mai nel mondo pena fu mazore.

Per dritto *amar* e per *servir* di core
son preso, flagellato e *posto in croce*,
e servo un *cor* sì rigido e feroce
che me tormenta in guidardon de amore.

Né il Ciel prende pietà del mio *martire*
né pietà prende *Amor* che 'l cor mai vede
né quella che è del mal prima cagione.

Quanto felice a quel saria il morire
che pena in *doglia*, et altri non gli crede
né porta al suo penar compassione! (*AL*)

Qualunque per amor giammai sospire,
fermato di seguir cosa mortale,
in me si specchi e pensi se al mio male
si vide al mondo mai simil martire.

Per fedelmente amare e ben servire
son posto in croce e lamentar non vale;
come tu vedi son tornato a tale,
che mille morti Amor mi fa sentire.

Costei di cui mi lagno, con sua mano

m'aperse il petto, e prese il freddo core,
che a lei mercede ancora e morte chiama.

O tu, che leggi, pensa quanto istrano
altrui debbe parer quando pur more
per quella mano istessa, che tanto ama. (*Bm*)

En la primera cuartina la *auctoritas* de Giusto se une a la de Dante y Petrarca. En efecto, es inevitable la mención al celeberrimo *incipit* de *Rvf*: «Voi ch'ascoltate [...]», al que se sobrepone otro famosísimo inicio dantesco: «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete» (*Rime* LXXIX)⁵³⁴; pero la última parte está, evidentemente, urdida sobre *Bm* LXXX 70-71:

Mira, pensier fallace,
se al mondo simil doglia mi si vide.

El término *doglia* es sustituido por *pena*, pero el primero vuelve más abajo en el verso 13, mientras que *martire* de *Bm* LVI 4 lo volvemos a encontrar en el verso 9 del soneto de Boiardo. Este último, además, imita con mucha fidelidad al modelo, los versos 5-6 de *Bm* LVI, si bien el núcleo conceptual de la segunda cuartina desarrolla una sugerencia de Boccaccio⁵³⁵.

No obstante, el texto del poeta de Valmontone al que Boiardo mira con mayor insistencia en el segundo libro de los *Amores*, es la “égloga” *Udite, monti alpestri gli miei versi* (*Bm* CXLVII), «vero protagonista della sezione pastorale

⁵³⁴ Toda la cuartina resulta, además, deudora de *Vita nuova* VII 3, 1-3, mientras que la secuencia «Voi che [...] mirate» aparece también en *Inf.* IX, 61-62, y la relativa «che 'l cor mi coce» se inspira en *Rvf* CCXX 14.

⁵³⁵ Se trata de *Filocolo* IV 35, 13: «Non ricevo io mal guiderdone per ben servire? Non sono io odiato per lealmente amare?».

degli *Amorum libri*»⁵³⁶, como demuestran, además de la canción II 11, el madrigal II 44 y los sonetos II 40 y II 47.

Empecemos por la canción. La pareja *Cielo e Amore* que abre la composición (v. 1: «Se il Cielo e Amore insieme») nos lleva inmediatamente a *Bm CXLVIII 54*: «[...] poiché il Cielo et Amor vuole», mientras que en el verso 7 encontramos la primera cita del capítulo bucólico de Conti:

Ma a che, *se lei se 'l vede e se ne ride?* (AL)

*Se del mio sempre lagrimar si ride*⁵³⁷. (Bm)

Para los versos 10-11 Mengaldo habla, en cambio, de un «ricordo musicale di Giusto»⁵³⁸ II 14:

et essa, che mi spoglia
e vita e libertade. (AL)

che vita m'han spogliato e libertade. (Bm)

El verso 12: «non ha pietade del martìr ch'io sento», une la aportación petrarquesca (*Tr. Mortis* II 80): «d'aver pietà del mio lungo martire», con la de Conti (*Bm CXLIX 55*): «il gran martìr ch'io sento»; mientras que en los versos del estribillo (16-18) resuenan los del principal modelo, Conti:

⁵³⁶ ZANATO, T. "Giusto e gli *Amorum libri* di Boiardo" en: *Giusto de' Conti da Valmontone*, op. cit. P. 259.

⁵³⁷ La irrisión del poeta por parte de *madonna* es motivo que se puede encontrar también en precedente bucólico de Alberti, *Mirtia* 97: «Tu pur ti ridi di mie' pianti e strida», aunque asimismo esté detrás *Rvf CCXLIII 12*: «Ella sel ride [...]».

⁵³⁸ MENGALDO, P. V. *La lingua*, op. cit. P. 337.

Odi, superba e altera, le mie pene,
odi la mia rason solo una volta,
prima che morire al crudo fin mi mene. (AL)

Udite, monti alpestri, li miei versi;
fiumi correnti e rive,
udite quanto per amar soffersi. (Bm CXLVII 1-3)

El verso 18 presenta una cláusula típica de Conti. «Al fin mi mena» proviene de *Rvf*CCVII: «quella che con tua forza al fin mi mena», pero se repite por lo menos seis veces a lo largo de *Bella mano*⁵³⁹.

El verso 38, en cambio, remite una vez más al capítulo-modelo de Conti:

prendi vagheza del mio lamentare. (AL)

e tu crudel Signor del dolor mio
prendi vaghezze [...] (Bm CXLVII 22-23)

En los versos 46-48 Boiardo lamenta que sus sufrimientos sean tomados como diversión por la insensible Antonia. También actúa aquí, a través de citas ciertamente dislocadas y nuevamente formuladas, la memoria de *Bm* CXLIX 53-55:

A te par forse *un gioco* il mio tormento,
che fresca te ne stai fra l'erba e il fiore,

⁵³⁹ Cfr. XXXVI 68: «che a forza con suoi sdegni al fin mi mena»; LXV 12: «Onde procede il duol, che al fin mi mena»; LXIX 3: «ti par la vista, che ti mena al fine»; LXXX 80: «o con tu forza al fin tosto mi meni?»; CL 163: «Questa è la bella man che al fin mi mena».

né pòi sentire *il gran fervor che io sento*. (AL)

e tu di tempo in tempo stai più salda,
e men ti scalda l'amoroso foco,
e parti un gioco il gran martir ch'io sento. (Bm)

Y siempre del mismo texto de Giusto parece provenir también la expresión *falsa vista* (v. 57: «chi t'ha tradito sempre in falsa vista»), en rima como en el modelo (Bm CXLIX 154: «Amore amaro, e quella falsa vista») y totalmente ausente en Petrarca.

En el verso 64 Boiardo define el alma de Antonia *carca d'errore*, retomando así una locución petrarquesca, que el poeta aretino y su fiel epígono de Valmontone habían utilizado metafóricamente dirigiéndola a *frate* (Rvf CXXXII 12) o *debile barca* (Bm CXLI 4):

Alma *carca de errore*. (AL)

sì *lieve* di saver, *d'error* sì *carca*. (Rvf 12)

Sicura e *lieve*, benché *d'error carca*. (Bm 5)

En cambio, en el verso 99 Conti probablemente actúa como un filtro. Esta vez, sin embargo, no se trata de Petrarca sino de Dante:

che lungamente non porò soffrire. (AL)

non posso lungamente omai soffrire. (Bm LXXI 2)

Rime XXXVIII 2-3:

ch'io non posso durare

lungamente a soffrire.

Una vez más Conti y Alighieri son los puntos de referencia para el verso 105: «la debil vita e sol in quel se fida». *La debil barca*, siempre acompañada por el posesivo *mia*, es una juntura dantesca (cfr. *Rime XLVI 41*) y de Conti, como demuestran *Bm XVII 26*: «che più invaghisse la mia debil vita»; *CXXXVII 1*: «Occhi ladri, che mia debil vita»; *CXLVI 1*: «Va, testimon della mia debil vita».

En el verso 112 se puede reconocer fácilmente una construcción sintáctica de Giusto (*Bm CXLVIII 143-44*):

Così rimanga involta. (AL)

così languendo lei [...]

rimanga senza vita [...] (*Bm*)

Como también es característica fraseología de Conti aquella que encontramos en los versos 121-122:

Ben sei, lettor, crudele

se lacrime non doni. (AL)

ben sei crudel se di me non ti duole. (Bm XLVIII 14)

Para terminar, el apelativo *alma dura* del verso 120 ya había sido dirigido a la mujer amada por Giusto de' Conti in *Bm* CIII 22:

che un'alma dura pinse a mortal sorte. (*AL*)

né sì leggiadra mai né sì dura alma. (*Bm*)

El *incipit* del soneto II 40, si bien «di matrice petrarchesca»⁵⁴⁰, es un muy reconocible homenaje a Giusto:

Voi, monti alpestri (poiché nel mio dire
la lingua avanti a lei tanto se intrica,
e il gran voler mi sforza pur ch'io dica),
voi, monti alpestri, oditi il mio martire. (*AL*)

Udite, monti alpestri, li miei versi,
fiumi, correnti e rive,
udite quanto per Amor sofferesi. (*Bm* CXLVII)

En cuanto a la parentética de los versos 1-3 se puede reconocer otro signo de Conti, *Bm* CXIII 53: «contende al *mio dir* sì, che a me non vale»⁵⁴¹, mientras que el v. 2 permite una comparación con *Bm* XXXVI 24: «così si annoda la mia lingua e tace»⁵⁴².

⁵⁴⁰ Cfr. ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 308.

⁵⁴¹ La expresión (con el adjetivo seguido por el sustantivo) se encuentra ya en rima también en Dante, *Par.* XIII 50: «e vedrai il tuo credere e 'l mio dire», y en Boccaccio, *Amorosa visione* II 43: «[...] e ne mio dire».

⁵⁴² Precisamente la comparación con el pasaje de Conti y el de *Rvf* CXXXV 40-41 («volge la lingua et snoda / che dir non sa, ma 'l più tacer gli è noglia»), permite captar con mayor eficacia la

Esta composición de Boiardo, en sus tonos elegíacos, respira del aura bucólica de la serie 39-48, adelantando algunos rasgos del madrigal II 44⁵⁴³. Este último, además de estar conectado con el precedente I 8, recupera de forma implícita toda una tradición lírico-bucólica del inicio del siglo XV que recurre justamente al susodicho capítulo de Conti (*Bm CXLVII*), además del otro capítulo Mirtia de Leon Battista Alberti, ambos caracterizados por un terceto intercalar, con heptasílabo en el centro, y repetición constante de las palabras-rimas primeras y terceras, respectivamente *versi : sofferesi* y *canti : pianti*, mientras que las palabras-rimas del *rithmo intercalari* de Boiardo son *lai : guai*. El *mandrialis* de Boiardo mira de forma especial al esquema de Giusto; en este, en efecto, el terceto-estribillo dirige el capítulo, se repite libremente después de siete tercetos (vv. 25-27), más tarde 13 (vv. 67-69), luego 9 (vv. 97-99) y, finalmente, una vez más 7 (vv. 121-23), concluyendo la composición con la misma combinación de Boiardo: AzA Z. Al aproximarse a la temática elegíaco-bucólica del capítulo de Giusto, parece que Boiardo haya tomado parcialmente también el carácter formal de éste, adaptándolo a sus *Amorum libri*⁵⁴⁴.

Pasando al texto, después de un *incipit* que ve la conmemoración del mito de Arión, el poeta, que parece contemplar ya muy de cerca la muerte por causa del sufrimiento padecido en nombre del amor, lamenta una vez más la crueldad y la indiferencia que caracterizan la conducta de la amada (v. 7: «Qual monstro sì crudel [...]»; vv. 17-18: «[...] quella spietata che non cura / per prieghi on per

procedencia y la forma de representar la imagen, inspirada por Bernard de Ventadorn, XVII 39-40: «per que·lh lenga m'entrelia / can eu denan leis me prezen». (Cfr. ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 309).

⁵⁴³ La situación, de hecho, es la de quien se dirige con imperativos-exhortativos a la Naturaleza para que sea testigo, e inducirla, en este caso, a hacer de intermediaria con la amada.

⁵⁴⁴ De hecho, transforma ante todo el capítulo, que no es aceptado *tout court* en los *AL*, en algo parecido a una canción; y, en segundo lugar, intenta regularizar la casualidad con la que se presenta el terceto intercalar según un ritmo geométrico y constante al principio de cada estancia.

pietà benigna farsi»); encontramos dos versos en *expolitio*, que calcan la misma figura de Giusto en *Bm CXLIX* 14-15:

Adunque, poiché il cielo a noi se oscura
e il gran pianetto la sua luce asconde. (*AL* 20-21)

sì tosto come a noi di su s'oscura
e la gran luce se ne va sottoterra. (*Bm*)

La gran luce se transforma en el *gran pianetto* (el sol), siguiendo las huellas de Dante, *Rime* XXX 96 («Al gran pianeto è tutta simigliante») o de *Rvf* L 30 («del gran pianeta al nido ov'egli alberga»)⁵⁴⁵.

Justo después del terceto intercalar (vv. 28-30), encontramos en los versos 32-33 huellas del capítulo de Conti (*Bm CXLVII*), exactamente de los versos 28-29, los cuales también siguen el “estribillo” en el modelo:

Diceti, stelle, e tu, splendida luna,
se mai nei nostri tempi o ne' primi anni
simile a questa mia fu doglia alcuna. (*AL* 31-33)

Chi vide mai dolor' tanti e sì crudi?
Chi mai l'udì nei nostri o nei primi anni? (*Bm*)

⁵⁴⁵ La definición de la llegada de la noche a través de la frase «il ciel a noi se oscura» le gustará tanto a Boiardo que volverá a ella cuatro veces en *Orlando Innamorato*: «la notte gionge e tutto il cel se oscura» (I, 29, 54, 5); «il sol tutto se asconde e il celo oscura» (II, 5, 13, 7); «Ora ecco alle sue spalle il cel se oscura» (II, 8, 61, 3); «che al nivolo de' dardi il ciel se oscura» (III, 4, 32, 8, in senso figurato).

A esto también hay que añadir, tanto para los vocativos y las formas imperativas del v. 31, como para el v. 33, la sugerencia de *Bm LXXX 70-71*:

Mira, pensier fallace,
se al mondo simil doglia mai si vide.

En los versos 43-46 Boiardo describe a continuación una situación ya facilitada por Giusto en *Bm XLVII 5-8*:

Sapete come fuor me aparbe *umano*
quel guardo che me incese a poco a poco
di quel fervor che tanto è fatto insano. (*AL*)

Ma, benché falsamente, se uman farse
parea ver' me il sembiante altero e pio,
qual meraviglia se d'un bel disio
di smisurato amore il mio core arse? (*Bm*)

El verso 49 remonta una vez más al capítulo CXLVII de Conti, exactamente al verso 50:

la fiamma che m'ha roso e nervi e l'ossa. (AL)

la fiamma, accesa in mezo i nervi e l'ossa. (Bm)

Aunque la pareja de sustantivos es de ascendencia petrarquesca (*Rvf XXIII 137*), ya hemos tenido la oportunidad de observar en el capítulo dedicado a las fuentes clásicas que el poeta aretino no la había asociado con el ardor de la

pasión amorosa, como es el caso, en cambio, de la elegía latina o aún más de los versos de Virgilio y de Catulo.

Es una vez más Conti quien inspira, además, el movimiento retórico-sintáctico y las imágenes, con alguna adaptación temática, de los versos 51-54:

*Sarà quel giorno mai ch'io veda exinto
questo foco immortal? Sarà quel'ora
ch'io veda il cor mio libero e discinto
di laci ove io me stesso me legai? (AL)*
Quando sarà quel giorno, o cor dolente,
che agli occhi miei sia reso il propio sole?
Quando sarà che oda le parole
che mi sonan sì care nella mente?

Vedrò mai il dì che dal mio cor si allente
l'acceso nodo che infiammar mi suole. (*Bm* CXXXII 1-6)

La exhortación del verso 61 coincide con la palabra inicial del capítulo-modelo contiano CXLVII:

Odite, selve, e prendavi pietade. (*AL*)

Udite, monti alpestri gli miei versi. (*Bm*)

La expresión «a lagrimar mi forza» del verso 69 viene sin duda de *Bm* CXLIX 81 y 102:

che ognor che io il lego a *lacrimar mi forza*. (*AL*)

quando vi penso a lagrimar mi sforza. (*Bm*)

Asimismo *tristo petto* del verso 86 («ché più non pò tenere il tristo petto»), juntura que también en *Bm* CXIII 67 se encuentra en rima: «poiché nel tristo petto» (: *concetto* v. 66); y la expresión «al cor me aduce» del verso 105 («così più de tristezza al cor me aduce») que está en la misma posición de *Bm* LXVIII 7: «vicino al mortal passo, al cor m'aduce».

En los versos 116-118 es evidente la sugestión de la paralela alocución a la noche del capítulo CXLVIII de Conti:

quando per te se copre il nostro *polo*,
che sotto il suo *emispero il giorno serra*;
alor *mi vedo sconcolato e solo*. (*AL*)

Tu, notte, e voi, tenebre, che sotterra
nasceste eterne giù nell'altro polo,
dove il nostro emisperio il giorno serra
[...]
quando me vede sconcolato e solo. (*Bm* 55-60)

En el verso 119 encontramos un sintagma petrarquesco⁵⁴⁶, *animal terreno*, a su vez reutilizado por Giusto de' Conti en un contexto análogo al descrito en la composición de Boiardo que estamos analizando:

e porto invidia a ogni *animal terreno*

⁵⁴⁶ Cfr. *Rvf* XLVII 4: «contra la morte ogni animal terreno».

che alor se aqueta e non sente il mio dolo. (AL 119-120)

Ora che 'l Sol s'asconde, e notte invita

al dolce sonno ogni animal terreno. (Bm LXXVII 1-2)

Del mismo soneto de Conti deriva también la cláusula del verso 121 («Dormen li ocelli in fronda al ciel sereno»). El mismo complemento de lugar, en rima (la misma *terreno* : *sereno*), aparece, de hecho, también en Bm LXXVII 3: «al freddo cerchio d'ombra, al ciel sereno».

En el verso 127 tenemos otro préstamo del capítulo CXLVIII de Conti:

poiché quel *cor spietato* così vole. (AL)

e poi ripensa al suo *spietato core*. (Bm 32)

En los versos 128-129 es todavía la memoria de los versos de Conti la que desempeña un papel importante en el acto creativo de Boiardo⁵⁴⁷:

Ben sei, notte, crudel, se non ti dole

del mio dolor e de mia pena acerba. (AL)

ben sei crudel se di me non ti duole. (Bm XLVIII 14)

⁵⁴⁷ El conde de Scandiano, como observa Zanato (*Amorum libri*, op. cit. P. 331), carga el verso con un juego paranomástico (además en *enjambement*) «ti dole del mio dolor», que no es extraño tampoco al más refinado pasaje de los *Rvf* CV 57-58: «Là dove più mi dolse, altri si dole, / et dolendo adolcisse il mio dolore».

Justo después, en el verso siguiente (v. 130) encontramos un nuevo préstamo del capítulo CXLVIII. Son los versos inmediatamente sucesivos a los que hemos citado antes para los versos 116-118 de Boiardo:

che me vedi jacer pallido a l'erba. (AL)

Più volte mi vedeste per gran voglia
di lagrimar, giacer fra i fiori e l'erba. (*Bm* 61-62)

Para el verso 139 Zanato⁵⁴⁸ sugiere el paralelismo con un verso *Triumphum Temporis*, pero, a mi parecer, encontramos ya todas las piezas para recomponer este verso en un terceto de Conti, sin menospreciar al maestro aretino:

Io spargo al cielo invano e mei lamenti. (AL)

Ma benché indarno io sparga inchiostro e carte,
indarno impetri il fin de' miei lamenti,
e de' miei gridi indarno il ciel rimbomba. (*Bm* XXIX 9-11)

Especialmente coincide en el verso 11 la posición central, con acento en la sexta sílaba, de *indarno / invano*, este último reiterado en cada verso del terceto 139-141⁵⁴⁹, justo lo que pasa también en el terceto de Conti.

⁵⁴⁸ En la página 332 de la edición crítica de los *Amorum libri* revisada por él, cita, de hecho, *Tr. Tempor.* 73: «Forse che 'ndarno mie parole spargo».

⁵⁴⁹ Boiardo, *Amorum libri* II 44 139-141: «Io spargo al cielo invano e mei lamenti, / a l'aura e a' boschi invano odir mi facio, / invano a l'umbre sanza sentimenti».

En conclusión, nos parece oportuno poner en evidencia tres pasajes más de la composición de Boiardo, estos también en relación a la indudable aportación del cancionero de Giusto de' Conti. Se trata de dos versos en los que el poeta se dirige a su Antonia (vv. 142 y 145) siguiendo sugerencias características de la versificación de Conti, y el dístico 143-144 en el que se revela una vez más el capítulo CXLVII. El hecho de que al dirigirse directamente a la amada Boiardo haga referencia a Conti, es un indicio más de que el poeta de Valmontone y su actitud, por un lado, innovadora, representan una auténtica *auctoritas* para los poetas del siglo XV, al mismo nivel que el sumo Petrarca. Leamos, pues, los versos:

Tu sola che potevi il stretto lacio. (AL 142)

Tu sola puoi [...] (*Bm CXLVIII*)

Che maledetta sia quella durezza. (AL 145)

che maledetta sia tanta mia fede. (*Bm XCVIII 12*)

lassar alquanto, te *prendi vagheza*

vedendo con qual pena io me disfacio⁵⁵⁰. (*AL 143-144*)

E tu crudel signor del dolor mio

prendi vaghezza [...] (*Bm CXLVII 22-23*)

⁵⁵⁰ El final *io me disfacio* es extraído de los *Rvf* CCII 4: «che 'nvisibilmente i' mi disfacio».

Como último testimonio del valor ejemplar del capítulo CXLVII de *Bella mano* en la obra de Boiardo, traemos ahora el soneto XLVII, penúltimo de la secuencia bucólica, en la que el poeta apela a la naturaleza, compasiva con él en contra del desdén de la mujer amada:

Ombrosa selva, che il mio dolo ascolti
sì spesso in voce rotta da sospiri,
splendido sol, che per li eterni giri
hai nel mio lamentar più giorni volti,

fiere selvage e vagi ocei, che sciolti
seti da li aspri e crudi mie' martiri,
rivo corrente, che a doler me tiri
tra le *ripe* deserte e i lochi incolti;

o testimoni eterni de mia vita,
odeti la mia pena e fatti fede
a quella altiera che la aveti odita.

Ma a che, se lei che tanto dolor vede
(ché pur mia noglia a riguardar la invita)
vedendo istessa a li ochi soi non crede?

La petición de audiencia a las criaturas y al paisaje circunstante aparece sin duda copiada del capítulo del poeta de Valmontone, *Udite, monti alpestri, li*

*miei versi*⁵⁵¹. El verso 7 de este último, de hecho, empieza con un vocativo que recuerda muy de cerca el *incipit* del soneto de Boiardo: «O boschi ombrosi [...]», pero ya la canción CXIII de *Bella mano* empezaba con el vocativo *Selva ombrosa*.

El *rivo corrente* transforma, en cambio, los «fiumi correnti e rive» del v. 2 del capítulo de Conti, y las *ripe* vuelven, no de forma casual, en el verso siguiente.

Finalmente, el primer hemistiquio del verso 9 «odeti la mia pena» evidencia la deuda con el capítulo-modelo de Conti, y especialmente con el verso intercalar «udite quanto per amor sofferesi».

Sin movernos del segundo de los *Amorum libri*, quisiéramos dirigir la atención sobre otra breve serie de composiciones, compuesta por los sonetos XXXI, XXXII, XXXIII. El verso 2 del soneto XXXI ve la intrusión de la *Zelosia* en el corazón del poeta (vv. 1-2: «Se alcun per crudeltà de Amor sospira, / percosso da Fortuna e Zelosia»), que acompaña a la sospecha de traición por parte de la amada. Se abre, pues, de esta forma, una página nueva en el *plot* narrativo del cancionero, que no por casualidad coincide con el principio de la segunda mitad del *liber*, y en la breve revisión de tres composiciones se asiste a una intensificación de los celos y al descubrimiento inequívoco de la traición de Antonia: todo según un modelo diegético, además de expresivo y figurativo, que remonta hasta Giusto de' Conti, especialmente al soneto LXXXVIII *Io non so*

⁵⁵¹ Una vez más Zanato (*Amorum libri*, op. cit. P. 338) puntualiza que, en este caso, sonando en la primera versión, *voi seti i testimon'*, se enlaza con la densa literatura clásica y humanista conectada con la invocación *Vos testes*. Crf. Virgilio, *Buc.* V 21 («vos coryli testes et flumina»); Properzio, *Eleg.* I 18, 19 («Vos eritis testes»); Strozzi, *Erotica* V 4, 43-44 («Vos silvae testes et vos habitantia silvas / numina»). En la versión definitiva, en cambio, Boiardo tiene especialmente presente *Rvf* LXXI 37-39: «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, / o testimon' de la mia grave vita, / quante volte m'udiste chiamar morte!», y asimismo una vez más a Giusto, *Bm* CXLVIII 66: «o testimon della mia vita acerba».

se costei per ch'io sospiro. También en este último, en efecto, el corazón del poeta es desgarrado por un *pensier geloso* (v. 10), y a nivel lingüístico, los indicios que permiten acercar las dos líricas son tanto el verbo *sospirare*, que cierra el primero verso de ambas⁵⁵², como el verso 9 de Boiardo, que retoma los primeros de la composición de Conti:

Né scio se la fallace finga forse. (AL 9)

Io non so se costei, perch'io sospiro,
s'infinga, o tema, o pur di me non cura. (Bm 1-2)

El magisterio de Giusto es todavía bien reconocible en el verso 8:

sanza ragion ver me se è volta in ira. (AL)

ver me si è volta in ira. (Bm CXLIX 126)

Madonna contra me si è volta in ira. (Bm LXXXI 5)

Probablemente, en el soneto XXXII el descubrimiento de la traición ha ocurrido ya, como parecen indicar el verso 6: «questa indovuta e inaspetata offesa», y la imitación de la parte central de *Bella mano*, concretamente del soneto sucesivo (Bm LXXXIX) hasta el soneto fluido en la anterior composición de los *Amorum libri*:

⁵⁵² Aunque el núcleo fundamental del verso es petrarquesco, *Rvf LX 9*: «Che porà dir chi per amor sospira».

in tutto è presa e posta in *labirinto*.

Chi mi trarà *già mai* del *cieco* errore?

Ché *il filo è roto* e *rota* è quella *fede*⁵⁵³

che era de lo errar mio conforto *e duce*. (*AL* 8-12)

il filo è rotto ond'io regger solea

nell'ampio *labirinto* il *cieco* passo,

sì che giamai non spero uscirne in vita. (*Bm* 9-11)

A tales versos se añaden para *AL* 11-12 los de *Bm* CXLVIII 6: «era d'ogni mia fe' colonna e duce».

No son, sin embargo, los únicos pasajes que revelan la influencia de Conti, que, al contrario, está presente a partir del primer verso ⁵⁵⁴, en el que se combinan *Bm* LXX 8 y CXXVI 9:

Ormai son *giunto al fine*, ormai son vinto. (*AL*)

e *giunto al duro fin* [...] (*Bm* LXX 8)

Io son *già vinto* e non so far difesa. (*Bm* CXXXVI 9)

Más tarde, el verso 12 de este último soneto de Conti recita así: «ché il gran disio, dove ho la mente accesa», llegando, pues, probablemente a influenciar el sucesivo v. 3 de Boiardo: «quel desir che tenea mia voglia incesa».

⁵⁵³ El hilo de Ariadna representa pues la *fede* (la confianza) en su propia mujer, que habría tenido que ayudarle a salir del laberinto, pero que finalmente se ha roto. Y si esta metáfora viene, como hemos dicho, de Conti, el verso se completa, en cambio, a través del uso de la otra grande *auctoritas*, Petrarca (*Rvf* CCXCVIII 5: «rotta la fe'»).

⁵⁵⁴ Para la análoga fuerza icástica del primer hemistiquio, Zanato (*Amorum libri*, op. cit. P. 282) se remonta a Virgilio, *Aen.* I 223: «Et iam finis erat».

4.3 El *exemplum de Giusto en los sonetos 32, 33 y 37 del tercer libro*

Para concluir este itinerario a lo largo del cancionero de Boiardo, que intenta dar una visión general que sin la pretensión de ser completa sí quiere resultar útil aportando los puntos esenciales a través de los que se articula la imitación de los versos de *Bella mano* por parte del autor, vamos a dirigir ahora la mirada hacia el tercer libro de los *Amores*. Las citas de los versos de Conti son sin duda alguna menores respecto a los libros anteriores; se nota, de hecho, una mayor adhesión a las fuentes clásicas (sobre todo Virgilio y Ovidio), además de al insuperable modelo petrarquesco.

En lo concerniente al poeta de Valmontone, más frecuentes se hacen los pasajes donde Boiardo mira con mayor atención las rimas menores (*estravaganti*)⁵⁵⁵, aunque ello no implica la exclusión del cancionero entre las *auctoritates*. Esto se hace patente sobre todo en tres sonetos centrales (III 32, III 33, III 37), para los cuales es posible remontarse a otras tantas composiciones de *Bella mano*.

La primera de las tres es una lírica construida sobre el tópico contraste entre los seres vivientes que, terminados los trabajos del día, van a descansar, y el poeta enamorado, que, en cambio, tampoco por la noche encuentra alivio a sus *penser*'. En el final, sin embargo, el amante, si bien condenado a una fatiga eterna (v. 14), siente dulzura por su falta de aliento, *affanno* (v. 12), «secondo un paradosso masochistico non nuovo alle pagine del terzo libro»⁵⁵⁶. Modelo

⁵⁵⁵ Como demuestran, por ejemplo, los sonetos XVIII y XXVII. El primero es, de hecho, un homenaje a una tradición eminentemente cuatrocentista y peculiarmente no toscana, vinculada a un tema que se puede definir arquitectónico-figurativo: el de la *fenestrela*, o como aquí, *veroncelo*, en el que *madonna* se revela, o se ha revelado al enamorado, el cual por esta razón se dirige al balcón, llamándolo con su nombre y estableciendo con él, ahora personificado, un diálogo de amor. En la raíz de tal invención poética está precisamente Giusto de' Conti, con su rima *stravagante* CLXVIII. Mientras que, por lo que se refiere al segundo soneto, es Giusto del extravagante CLXII, quien se insinúa en el esquema sintáctico-retórico y en parte del léxico.

⁵⁵⁶ ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 488.

constante del soneto resulta ser la canción L de *Rvf*, cuyos *exempla* (la *vecchiarella*, lo *zappador*, il *pastor*, i *naviganti*) Boiardo interpreta libremente, sin dejar de mirar, sin embargo, también al soneto CXXV de *Bm* donde se encuentra el único ejemplo del *villanel* («Rimena il villanel fiaccato e stanco»).

Leamos, pues, el soneto de Boiardo:

Ecco la pastorela mena al piano
la bianca torma che è sotto sua guarda,
vegendo il sol calare e l'ora tarda
e fumar l'alte vile di luntano.

Erto se leva lo arratore insano
e il giorno fugitivo intorno guarda,
e soglie il iugo a' bovi, che non tarda
per gire al suo riposo a mano a mano.

Et io, soletto, senza alcun soggiorno,
de' mei pensier' co il sol sosta non have
e con le stelle a sospirar ritorno.

Dolce affanno d'amor, quanto èi suave!
Ché io non posso alla notte e non al giorno,
e la fatica eterna non me è grave.

El diminutivo *pastorela* del primer verso es una señal de la influencia de los textos claves, si consideramos *vecchiarella* (*Rvf* L 5: «la stanca vecchiarella pellegrina») y *villanel*.

En el verso 4 Boiardo retoma una vez más el soneto de Conti, esta vez el verso 3: «vedendo di lontan fumar le ville», pero sin obliterar la fuente virgiliana. Los ramificados cruces con los dos precedentes, petrarquesco y *contiano*⁵⁵⁷, prevén, además, en efecto, la ampliación hacia las *Bucólicas* virgilianas, como también había hecho Petrarca⁵⁵⁸, al que había seguido más tarde Giusto de' Conti, el cual, sin embargo, distinguía su imitación de aquella del poeta aretino, traduciendo el verso anterior de las *Bucólicas*:

et iam summa procul villarum culmina fumant⁵⁵⁹. (*Buc.* I 82)

vedendo di lontan fumar le ville. (*Bm* CXXV 3)

En este camino, trazado por los dos modelos, sigue, pues, Boiardo, que, aunque permaneciendo fiel al texto de *Bella mano*, no renuncia a enfrentarse directamente con Virgilio, añadiendo al entramado sistema de las fuentes también un pasaje de las *Églogas*⁵⁶⁰.

Lo arratore insano del verso 5 es, en cambio, figura sugerida por el *avaro zappador* de la canción-base *Rvf* L 18, que se flanquea con el latinismo *insano*, semánticamente insólito, en el que confluyen los significados de *fiaccato* y *stanco* presentes en el *incipit* del soneto CXXV de Conti⁵⁶¹.

⁵⁵⁷ También el uso de la rima equívoca en los cuartetos viene probablemente de la sugestión del texto del poeta de Valmontone, el cual utiliza el adjetivo *stanco* (v. 1: «Rimena il villanel fiaccato e stanco») en rima con *stanco*, presente indicativo del verbo *stancare* (v. 5: «E poi si posa, ed io pur non mi stanco»).

⁵⁵⁸ Los versos 16-17 de *Rvf* L («[...] onde discende /dagli altissimi monti maggior l'ombra») traducen, de hecho, *Buc.* I 83 («maioresque cadunt altis de montibus umbrae»).

⁵⁵⁹ «Y ya de lejos fuman los techos de las casas».

⁵⁶⁰ «E scioglie il iugo a' bovi» (v. 7) dicho del *arratore*, no puede dejar de hacer referencia a Virgilio, *Ecl.* IV 41: «robustus quoque iam tauris iuga solvet arator»; aunque teniendo presente la muestra del mismo material lexical en la canción-modelo *Rvf* L 58 («veggio la sera i buoi tornare sciolti») y 61 («'l grave giogo»).

⁵⁶¹ Cfr. ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 489.

La frase «per gire al suo riposo» del verso 8 reproduce el modelo sintáctico de *Bm XCIX 14*: «per gire al suo terrestre Paradiso»; aunque *riposo* es palabra-clave del soneto de Boiardo y de la canción-guía *Rvf L 10* («d'alcun breve riposo»). Mientras que *et io* es el usual módulo contrastivo, de origen dantesco⁵⁶², aquí uniformado sobre el análogo del soneto-modelo de Conti (*CXXV 5*: «[...] Et io pur non mi stanco»).

Todavía en el mismo soneto de Conti encontramos en el verso 6 («al tardo sospirar [...]») el verbo-clave del verso 11 del soneto de Boiardo; verbo que viene a ser el elemento final de una cadena fónica representada, en el primer terceto, por la insistente aliteración *so: soletto; soggiorno; sol; sosta; sospirar*.

Finalmente, el verso 13 ve el desarrollo de las imágenes presentes en los modelos:

perché dì et notte gli occhi miei son molli? (*Rvf L 62*)

Così dì e notte piango [...] (*Bm CXXV 12*)

Hay que subrayar, además, la recuperación de un eje verbal (*posso*) del soneto de Conti (*CXXV 5*: «e poi si posa»).

El soneto III 33, ejemplo de *plazer* no disfrutado en cuanto que el *explicit* niega cualquier tipo de propiedad terapéutica a las bellas cosas enumeradas, ve como modelo, junto al petrarquesco *Né per sereno ciel ir vaghe stelle* (*Rvf*

⁵⁶² Véase a propósito el contraste literario, constituido por la petrosa *Io son venuto al punto della rota*, con la que Dante ordena en campo vulgar el material probablemente de matriz provenzal. De esta canción deriva, de hecho, la moda de la *e* adversativa (vv. 61-62: «e io della mia guerra / non son però tornato un passo arretro»).

CCCXII), la composición de Conti *Né valle, che di miei sospir' sì ardenti* (*Bm* LXIV):

Né il sol che ce reporta il nuovo giorno
che sì jocundo in vista or s'è levato,
né de la luna l'uno e l'altro corno
che ancora splende in mezo al ciel stellato;

né l'unda chiara a questo prato intorno,
né questa erbetta sopra al verde prato,
né questo arbor gentil di fiori adorno
che intorno ha scritto il nome tanto amato;

né quel bel augelletto e vago tanto
che meco giorno a la fiorita spina
e i miei lamenti adegua co il suo canto;

né il dolce vento e l'aura matutina
che sì suave me resuga il pianto,
me dan conforto in tanta mia roina.

En el dístico inicial se lee, remodelado y ampliado, el *incipit* de *Rvf* CXLIV: «Né così bello il sol già mai levarsi», con el inserto de *Bm* LXII 2-3:

[...] e il sol colcar là donde
ne mena il nuovo giorno.

En el verso 3 encontramos, luego, una plástica representación típica de Conti:

la luna pieno l'uno e l'altro corno. (*Bm LXIII 5*)

la luna ha pieno l'uno e l'altro corno. (*Bm CXLIX 12*)

Finalmente, el conclusivo «in tanta mia roina» es un calco de *Bm CXLIX 31*: «Ma chi ne incolpo in tanta mia ruina?».

El último texto que vamos a tomar en consideración es el soneto III 37, en el que el *Sol* de la amada ha vuelto a alumbrar el *cielo* del enamorado, y es tan potente que el verdadero sol se ha eclipsado detrás de nubes que obligan a su cielo a *lacrimare* lluvia:

Il cielo et io cangiato abiàn sembianti,
io tutto leto e lui di nimbi pieno;
dove io fui tristo e lui tutto sereno,
lacrima or esso et io lassiato ho i pianti.

Quel vivo Sol che se ascondea davanti
fatto ha la luce a l'altro venir meno,
e' vaghi lumi del celeste seno
son nel bel viso accolti tutti quanti.

E l'altro sol vedémo, invidioso
de' capei d'oro e del vermiglio volto,
mostrassi in vista scuro e nubiloso;
e poi che al tristo parangon fu colto,

più non se mostra e tien il viso ascoso,
però che il pregio di beltà gli è tolto.

Si la estrofa inicial evidencia caracteres más originales, la metáfora que identifica a la amada con el sol es de evidente derivación petrarquesca⁵⁶³, que no descarta una vez más la aportación de Conti. Más que los versos citados en nota, en efecto parecen acercarse al estilo de Boiardo por ejemplo *Bm XLVI 12-13*:

Dentro negli occhi suoi si vede un Sole,
che fa sparir quest'altro.

Y también *Bm CXII 12-14*:

Vegio quel maggior sol che mi si asconde
levar con l'altro insieme all'oriente,
et abagliarlo con più vivi raggi.

Mucho más petrarquesca se ofrece la pieza *Quel vivo sol*, en la misma posición que en *Rvf CCXXX 2*: «quel vivo sole alli occhi mei non cela»; aunque el poeta de Valmontone tampoco desdeñaba, sugestionado por Petrarca, designar a la amada con tal perífrasis (es. *Bm XXXIII 4*).

Los *vaghi lumi* del verso 7 indican en cambio en el cancionero de Conti, a diferencia de aquí, los ojos de *madonna*, por ejemplo en *Bm XXXI 9*: «Chi vide mai tra voi sì vaghi lumi» y *CXLIX 64*: «mi cela il suo bel viso e il vago lume»; mientras que encontramos en singular sólo el sintagma en *Rvf* (es. *XC 3-*

⁵⁶³ Véase por ejemplo *Rvf CCXIX 9-14*: «Così mi sveglio a salutar l'aurora, / e 'l sol ch'è seco, et più l'altro ond'io fui / ne' primi anni abagliato, et son anchora. // I' gli ò veduti alcun giorno ambedui / levarsi insieme, e 'n un punto e 'n un' hora / quel far le stelle, et questi sparir lui».

4: «e 'l vago lume [...] / di quei begli occhi»). También *l'altro sol* del verso 9 es una de las más famosas metáforas petrarquescas (es. *Rvf* CCXVI 9: «Lasso, che pur da l'un a l'altro sole»), que pasa luego a los textos de Conti, como por ejemplo *Bm* XXIV 9: «Mirate un altro sole e di più lume», o también XLVI 12-13: «Dentro negli occhi suoi si vede un sole, / che fa sparir quest'altro», etc.

Finalmente, dirigiendo la mirada hacia el último terceto, Boiardo parece recuperar un vocabulario de tipo caballeresco, especialmente cuando vuelve a proponer voces como *parangon* y *pregio*, este último junto a *di beltà*, según el antecedente de *Bm* CL 195: «in cui s'osserva il pregio di beltade».

4.4 La descriptio puellae en Boiardo: innovación y fieltad al modelo de Pertrarca

Sobre el petrarquismo de Boiardo, la crítica literaria no se encuentra completamente de acuerdo. Por un lado, estudiosos como Vittorio Rossi y Antonia Tissoni Benvenuti ven en su cancionero un entramado textual heterogéneo, en el cual es posible reconocer, además de Petrarca, varias aportaciones, desde Dante y Boccaccio hasta los modelos clásicos (Ovidio, Tíbulo, Propercio) y trovadorescos⁵⁶⁴. Por otro lado, Pier Vincenzo Mengaldo y Denise Alexandre-Gras parecen destacar el predominante papel petrarquesco en la construcción de los versos del poeta de la corte

⁵⁶⁴ Rossi (en *Il Quattrocento*, op. cit. P.674) afirmaba que «il petrarchismo non penetra oltre la superficie e spesso si rinovella di fronde non meno vivide delle originarie», mientras que Benvenuti (*Tradizioni letterarie e gusto tardogotico*, op. cit. P. 541) incluso rechaba la definición de petrarquismo cuatrocentista para los *Amorum libri* de Boiardo, considerándola «un'esagerazione; allo stesso modo-seguía- lo potremmo definire "dantista" o "boccaccista", anche se necessariamente, l'apporto petrarchesco è più visibile». La misma crítica, en otro ensayo, define, además, el cancionero de Boiardo como «uno dei massimi esempi della varietas quattrocentesca [...], dove convivono modelli classici – Ovivio, Tibullo, Propercio, Claudiano, e anche Lucrezio – e modelli trovadorici; dove a un Petrarca molto amato ma anche contrastato si affiancano gli autori elegiaci in volgare della generazione precedente – Alberti e Giusto – e i neolatini» (TISSONI BENVENUTI, A. "Boiardo elegiaco e Tito Vespasiano Strozzi" en: A. Comboni; A. Di Ricco (Coord.). *L'elegia nella tradizione poetica italiana*. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003. Pp.81-102, p. 81).

de Ferrara⁵⁶⁵. Presenciamos un petrarquismo más típicamente cuatrocentista y humanista, el defendido por los primeros, al que se opone una lectura de la que se deduce una imitación más ortodoxa del modelo aretino por parte de Boiardo.

En la discusión toma parte también Zanato, en la introducción a su edición del cancionero, constatando que «il dato primo, incontrovertibile e caratterizzante, che il lettore avvertito ricava dall'attraversamento degli *Amorum libri tres* risulta il petrarchismo della raccolta, così dei singoli testi come del macrotesto»⁵⁶⁶. Sin embargo, como especifica también el mismo estudioso, poco después, «che il conte avesse pensato ai *Rerum vulgarij fragmenta* quale modello per i suoi *Amorum* era un fatto di *imitatio*, un riflesso della sua educazione umanistica rivolta a collegare il genere letterario prescelto all'*auctoritas* più rappresentativa di esso». No obstante, como hemos tenido la oportunidad de observar en este capítulo, es evidente que la imitación de la *auctoritas* petrarquesca está mediada por el nuevo modelo que se impone con fuerza en el panorama literario del siglo XV, constituido por el cancionero de Giusto de' Conti.

Que el petrarquismo de Boiardo no sea exactamente un petrarquismo ortodoxo, como será el de Bembo, lo podemos demostrar a partir del análisis del *topos* de la *descriptio mulieris* que resulta de la lectura del primer libro de los *Amorum*.

El poeta de Scandiano sigue el camino trazado por Giusto, el cual, como hemos visto a lo largo de todo este trabajo, se sirve del lenguaje poético petrarquesco para componer versos que dejan intuir una sensibilidad poética muy distinta, mucho más proyectada hacia cierto edonismo renacentista más que al intimismo y al rigor moral

⁵⁶⁵ Mengaldo escribe que el petrarquismo de Boiardo «è tra i più "fedeli" e sostanziali nell'ambito della lirica contemporanea» (*La lingua del Boiardo lirico*, op. cit. P. 28). Afirmación con la que concuerda Alexandre-Gras cuando dice que «Pétrarque est le modèle de loin le plus important, ce qui ne suffit pas pour autant à faire de Boiardo un adepte du pétrarquisme le plus répandu» (*Le "canzoniere" de Boiardo*, op. cit. P. 20)

⁵⁶⁶ ZANTAO, T. "Introduzione" en: M. M. Boiardo. *Amorum libri tres*, op. cit. P. X.

y teológico que caracteriza muchos aspectos de la Edad Media y que está en la base también del cancionero petrarquesco. Este proceso de laicización, por así decirlo, se refleja también, como veremos, en el ámbito lingüístico, formal y expresivo.

Esto se hace patente ya en el soneto proemial, donde a una pátina lingüística y retórica petrarquesca no corresponde un contenido que refleje una misma posición del yo lírico en relación a la materia cantada:

Amor, che me scaldava al suo bel sole
nel dolce tempo de mia età fiorita,
a ripensar ancor oggi me invita
quel che allora mi piacque, ora mi dole.

Così raccolto ho ciò che il pensier fole
meco parlava a l'amorosa vita,
quando con voce or leta or sbigotita
formava sospirando le parole.

Ora de amara fede e dolci inganni
l'alma mia consumata, non che lassa,
fuge sdegnosa il puerile errore.

Ma certo chi nel fior de' soi primi anni
sanza caldo de amore il tempo passa,
se in vista è vivo, vivo è sanza core.

El poeta presenta como agotada la experiencia amorosa, proclamando su voluntad de recoger en una obra (v. 5: «così raccolto ho ciò che il pensier fole») sus versos (*le parole*) que hablan sobre aquella. Este planteamiento junto con el recuerdo de una juventud feliz («dolce tempo de mia età fiorita») al que se contrapone un presente de dolor («quel che allora mi piacque, ora mi dole»), recuerda muy de cerca el primer soneto de los *Rerum vulgarium fragmenta*. Sin embargo, los versos de Boiardo no nos transmiten ningún sentimiento de arrepentimiento, sino que denotan

cierta nostalgia por un tiempo en el que podía gozar del amor. A pesar de que este sigue siendo, muy petrarquescamente, un *puerile errore*, falta por completo la profundidad del remordimiento, procedente de una intensa lucha interior, como era la que laceraba el alma del aretino, tanto que Boiardo afirma en el terceto final que se trata de un error típico de aquella edad. A una situación única si bien ejemplar, como la de Petrarca, sigue y la susituye una que afecta a todo hombre que haya vivido verdaderamente su juventud. Los últimos tres versos representan, de hecho, lejos de cualquier atajo moral, un himno al amor, en concreto al amor entre jóvenes, o mejor dicho entre todos los jóvenes. La esfera personal e íntima de Petrarca se vuelve en Boiardo objetividad y pluralidad del sentimiento; mientras que la *vergogna* por ser *fabula vulgi* es remplazada por cierta complacencia hacia el gozo de los amores en la edad más verde.

Estamos en presencia de un edonismo laico y mundano que podemos apreciar también en el soneto IV, donde alabando el origen celeste de Antonia, Boiardo prefiere hacer referencia a la mitología y la filosofía clásica, típicas del arte renacentista, dejando de lado al Dios cristiano. La llegada de la mujer a la tierra provoca, de hecho, un regreso a la edad de oro, y el último verso, en el que aparece el *topos* literario *stilnovista* de la mujer-ángel que guía el amante hacia el cielo, debe interpretarse en clave platónica, como sugieren los versos 7 y 8, que describen el nacimiento de Antonia como un parto de la idea:

Ordito avea Natura il degno effetto
ch'or se dimostra a nostra etade rea,
ne l'amoroso tempo in che volea
donar a li ochi umani alto diletto.

Ragiunti insieme al più felice aspetto
se ritrovarno Jove e Citerea

quando se aperse la celeste Idea
e diette al mondo il suo gentil concetto.

Sieco dal ciel discese Cortesia,
che da le umane gente era fugita,
Purità sieco e sieco Ligiadria.

Con lei ritorna quella antica vita
che con lo effetto il nome de oro avia,
e con lei in seme al ciel tornar ce invita.

Que el petrarquismo de Boiardo sea un petrarquismo *sui generis*, heterodoxo y eclético, en el que influye cierto impulso al experimentalismo, como es típico en la producción literaria del siglo XV, se puede demostrar también a través de un análisis de la construcción del *topos* de la *descriptio mulieris*.

En este aspecto también, de hecho, la adherencia de Boiardo al canon (breve) petrarquesco es sólo, si nos fijamos bien, superficial. El lírico de la corte de Ferrara aporta muchas innovaciones no sólo en lo que se refiere a los figurantes utilizados en las metáforas (donde el modelo de Petrarca sigue siendo evidente), sino también en su combinación.

Si observamos el soneto 33 del primer libro podríamos deducir un acatamiento petrarquista absoluto, tanto que Zanato en su comentario al texto lo define como «un componimento nato da una costola dei RVF»⁵⁶⁷:

Ben se ha trovato il più leggiadro seggio
Amor che fabricasse mai Natura,
et io presumo a scriver sua figura
perché d'ognor nel cor me la vagheggio.

La sua materia è de *alabastro egreggio*
e d'or coperta è la suprema altura,

⁵⁶⁷ BOIARDO, M. M. *Amorum libri tres*, op. cit. P. 94.

sotto a cui *splende luce viva e pura*
tal che io non lascio dir come io la veggio,

ché di *crystallo è tutta la cornice*,
de ebbano ha sopra un arco rivoltato:
chi dentro puì mirar ben è felice.

Qui sede Amor de raggi incoronato;
dolce cantando a' riguardanti dice:
- Piacer più vago il Ciel non v'ha mostrato! –

El cuerpo de Antonia es blanco como el alabastro y su cabeza amarilla como el oro por el color de su cabellera (*Rvf* 325, 16: «Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro»). Los ojos resplandecen de una luz viva y pura, dentro de una *cornice* de *crystallo*, mientras que las cejas, arriba, dibujan un arco negro como el ébano (*Rvf* 157, 9-11: «La testa òr fino, et calda neve il volto, / hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle, / onde Amor l'arco non tendeva in fallo»). Como podemos ver, Boiardo reproduce las metáforas de Petrarca con los mismos figurantes, sin renunciar, sin embargo, a pequeños cambios con resultados muy originales. El arco de Amor deviene así al arco de las cejas, mientras que el cristal, que en Petrarca designaba las lagrimas (*Rvf* 257, 14: «fiamme i sospir', le lagrime crystallo»), es utilizado por Boiardo para describir la esclerótica del ojo.

Pero la originalidad del autor de los *Amorum libri* puede llegar mucho más lejos, empujada, como decíamos, por el general experimentalismo que caracteriza la producción literaria del siglo XV, cuando algunos poetas varían tanto el canon que llegan a formular listas de significantes que, dejando de estar organizados por rígidos

esquemas, terminan, como ya había observado Pozzi⁵⁶⁸, por vaciar por completo el significado de las metáforas⁵⁶⁹.

Boiardo, por su parte, parece jugar con los elementos del canon proponiendo combinaciones de figurantes del todo insólitas, hasta conseguir efectos similares a la pérdida de correspondencia entre significantes y significados de la que hablábamos antes. Es el caso, por ejemplo, del soneto V, construido sobre una comparación entre la mujer y las cosas bellas de la naturaleza, las cuales salen irremediabilmente derrotadas:

Novellamente le benegne stelle
escon da l'oceano al nostro clima;
la terra il duol passato più non stima
e par che il verde manto rinovelle.

Amor, che le dorate sue quadrelle
più tien forbite, e il suo potere in cima,
questa beltà non mai veduta in prima
vuol dimostrar con l'altre cose belle.

Con bianchi zigli e con vermiglie rose,
coi vaghi fiori e con l'erbetta nova
l'ha dimostrata al parangone Amore.

Così Natura e lui fra sé dispone
veder d'ogni beltà l'ultima prova
e dar il pregio a lei come a maggiore.

⁵⁶⁸ «Nell'età di Petrarca e di Boccaccio e subito dopo, il canone breve si distinguerà per il crescente moltiplicarsi dei figuranti, con la conseguente perdita del legame fra i signoli comparanti e comparati: corallo non sarà più il figurante delle labbra e perla dei denti e così via; i comparanti diventano una specie di elementi tuttofare, semplici connotati di una generica preziosità e non di parti anatomiche precise, e perciò saran liberi di combinarsi senza tregua con le più varie catene dei loro sinonimi; così viene intaccato il funzionamento della metafora» (POZZI, G. "Il ritratto della donna", op. cit. P. 8).

⁵⁶⁹ Es el caso por ejemplo de Niccolò Malpigli, que describiendo a la mujer amada escribe: «O fonte da cui sorge gigli e fiuri, / ogni dolce liquor, zucarò e mele, / rose, viole et perle et rubini, / balassi puri e fini, / diamanti, topazi cum smiraldi» (FRATI, L. (Ed.) *Le rime del codice isoldiano*. Bologna: Romagnoli-Dall'acqua, 1913).

Zanato evidencia la relación de la compisición con *Io vogl' del ver la mia donna laudare* de Guinizzelli, avisando, sin embargo, que para entender el soneto de Boiardo hay que dejar de lado las referencias morales del boloñés, «per puntare tutto sul lato fisico e esteriore della bellezza di madonna». Pero lo que nos interesa destacar es que (quizás también por la influencia del texto de Guinizzelli, donde las flores y las piedras preciosas indican genéricamente la belleza de la mujer) los blancos lirios y las rosas bermejas no designan ningún particular anatómico, sino la belleza femenina en general, provocando así la pérdida de la rígida y calculada referencialidad del canon petrarquesco.

El soneto X, en cambio, es el primero de cuatro composiciones dedicadas a la representación de las bellezas de Antonia y cada una de las cuales se desarrolla a partir de un distinto elemento cromático. En este caso Boiardo canta el candor de Antonia:

*Pura mia neve che èi dal ciel discesa,
candida perla dal lito vermiglio,
bianco ligustro, bianchissimo ziglio,
pura bianchezza che hai mia vita presa;*

*o celeste bianchezza, non intesa
da li occhi umani e da lo uman consiglio,
se a le cose terrene te assumiglio
quando fia tua vagheza mai compresa?*

*Ché nulla piuma del più blanco olore,
né avorio né alabastro può aguagliare
il tuo splendente e lucido colore.*

*Natura tal beltà non può creare,
ma quel tuo gentil lustro vien da Amore,
che sol, che tanto puote, te 'l po' dare.*

El blancor del cuerpo de Antonia (porque es al cuerpo que se refiere Boiardo, sin ninguna otra alusión a cualidades morales, como la pureza y la castidad, tradicionalmente asociadas al color blanco⁵⁷⁰) es representado a través de una larga serie de figurantes: la nieve, la perla, el lirio, el cisne, el marfil y el alabastro. Una acumulación que hace que se pierda cualquier referencia a una parte específica del cuerpo de la mujer. Boiardo ataca el canon petrarquesco y, de alguna forma, lo desmonta desde su interior, anulando el significado de las metáforas y renunciando a las composiciones de los colores (blanco, rojo, amarillo) sobre las que aquel se contruía.

El blanco del cuerpo de Antonia es un blanco que resplandece, es otro figurante de la mujer, como también en el soneto que sigue, el XI, el rojo de la rosa:

*Rosa gentil, che sopra a' verdi dumi
dài tanto onor al tuo fiorito chiostro,
suffusa da Natura di tal ostro
che nel tuo lampeggiar il mondo alumi,*

tutti li altri color' son ombre e fumi
che mostrerà la terra on ha già mostro:
che altrui ne la vista ardi, e *me consumi.*

*Rosa gentil, che sotto il giorno extinto
fai l'aria più chiarita e luminosa
e di vermiglia luce il ciel depinto,*

quanto tua nobiltade è ancor nascosa!
Ché il sol, che da tua vista in tutto è vinto,
apena te cognosce, o *gentil rosa.*

⁵⁷⁰ De la misma opinión es la estudiosa Alexandre-Gras, según la cual la metáfora del blanco se refiere «sans nulle application allégorique à une quelconque pureté morale, le corps de la femme» (*Le "canzoniere" de Boiardo*, op. cit. P. 159).

Las rosas en Petrarca designaban los labios (según las motivaciones del color y del material) o, combinadas con las rosas blancas, el rostro de Laura. En el soneto de Boiardo, en cambio, la rosa representa tanto la genérica belleza de Antonia como la fuerza destructora de la pasión (*me consumi*, v. 8), según el modelo de *Rosa fresca aulentissima* de Cielo d'Alcamo y de *Fresca rosa novella* de Cavalcanti.

En el soneto XII aparece representado el oro de la cabellera:

A la rete d'Amor, che è texta d'oro
e da Vagheza ordita con tanta arte
che Hercule il forte vi fu preso e Marte,
son anche io preso, e dolcemente moro.

Così morendo il mio Signor adoro
che dal lacio zentil non me diparte,
né morir voglio in più felice parte
ca religato in questo bel lavoro.

Non fia mai sciolto da le treze bionde,
crespe, lunghe, legiadre e peregrine
che m'han legato in sí suave loco!

E se ben sua adorneza me confonde
e vame consumando a poco a poco,
trovar non posso più beato fine.

Al tema de la pasión que consume se añade ahora el de la red, tejida por Amor con los cabellos de la mujer para atrapar sentimentalmente al poeta. El motivo es de Petrarca, pero, como hemos visto al principio de este trabajo, tiene mucha repercusión en los versos de Conti⁵⁷¹, en quien, de hecho, Boiardo parece inspirarse especialmente, sobre todo en las cuartetos. Nos referimos a *Bm XVIII*, 1-8:

⁵⁷¹ Como confirma también el esquema métrico muy insólito en el *Trecento* y más frecuente en siglo XV, sobre todo entre los poetas padanos y *feltresco-romagnoli* (cfr. ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 38).

Ratto per man di lei in terra adoro,
Amor negli occhi vaghi io vidi un giorno
tesser la corda che al mio cor d'intorno
già nei primi anni avolse, sí ch'io moro.

Ordito era di perle e testo d'oro
il crudel laccio, e di tanta arte adorno,
a tal che Aracne troppo arebbe scorno,
dove Natura è vinta dal lavoro.

Es este un soneto petrarquesco, diríamos, donde podemos vislumbrar la originalidad de Boiardo en el desarrollo del *topos*: los adjetivos que acompañan y describen las trenzas de Antonia vienen sí de Petrarca (*Rvf 227, 1: bione et crespe; Tr. Etern. 85: leggiadre et pellegrine*), pero no siguen la tradicional disposición en binomios del modelo.

En el soneto XVIII, que imita formalmente *Rvf 189*, Boiardo estiliza en el primer verso la figura de Antonia, según la combinación de los tres colores que dan en los versos de Petrarca la imagen de Laura, el blanco de la piel, el amarillo de la cabellera y el rojo de los labios: «De avorio et d'oro et de corali [...]». Pero si el marfil y el oro son figurantes típicos petrarquescos, no se puede decir lo mismo para *corali*, que como recuerda Zanato es el primer ejemplo figurado del término en la lengua italiana.

Los tres colores susodichos constituyen el esqueleto de la *descriptio mulieris* del soneto XLIX:

Quando ebbe il mondo mi tal maraviglia?
Fiamma di *rose in bianca neve* viva,
auro che 'l sol de la sua luce priva,
un foco che nel spirto sol se impiglia,
candide perle e purpura vermiglia (1-6)

Si nos fijamos en la primera cuarteta, vemos que la rosas con la nieve del segundo verso y las perlas con el púrpura del quinto forman un quiasmo donde se cruzan los colores blanco y rojo, distanciados por el oro del verso tres. En este original juego combinatorio, Boiardo inserta un figurante nuevo: *purpura*. La palabra, que forma parte de léxico petrarquesco, es empleada por el poeta padano en un contexto del todo nuevo, donde adquiere el estado de figurante metafórico de las bellezas de Antonia, de los labios en concreto. Tanto Petrarca como Giusto, de hecho, habían ya empleado el adjetivo *vermiglio* en pareja con las blancas perlas para designar la boca, en las distintas partes de los labios y de los dientes, pero nunca refiriéndolo a la púrpura:

La testa ór fino, et calda neve il volto,
 hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle
 [...]
perle et rose vermiglie, ove l'accolto
 dolor formava ardenti voci et belle. (*Rvf* 157, 9-13)

o labbri miei vermigli, o perle bianche,
 di rose e d'armonia celeste piene (*Bm* 38, 3-4)

En la misma composición Boiardo llama a la mujer *augella da l'aurato artiglio*. Zanato considera improbable que la referencia sea al ave fénix, haciendo remontar la metáfora a Cino da Pistoia⁵⁷², sin embargo, todo parece indicar que el modelo petrarquesco, en este también, tiene más ascendente y autoridad de la que le confiere el crítico. *In primis*, el endecasílabo recuerda el *incipit* de *Rvf* 185 («Questa fenice de l'aurata piuma»), además el adjetivo “purpureo” del que hablabamos antes aparece en los *Rvf* dos veces y las dos para describir el plumaje de *Laura-Fenice*:

⁵⁷² *Rime* XC, 15: «Cosí m'avien per non veder l'augella».

Purpurea vesta d'un ceruleo lembo
sparso di rose i belli homeri avea (185, 9-10)

È questo 'l nido in che la mia fenice
mise l'aurate et le purpuree penne (321, 1-2)

De acuerdo con Alexandre-Gras detrás de la *augella* está justamente el ave fénix, representado por el poeta *padano* con la originalidad que le caracteriza, en nombre de la cual añade el detalle de las uñas «couvertes de vernis doré, fort suggestives dans leur sensualité».⁵⁷³

Encontramos, en cambio, una clara referencia al pajarito mitológico en el soneto XIV, «traguardo supremo della vis e della *laus nominis*»⁵⁷⁴, puesto que la A inicial cierra el acróstico de estrofas de las primeras catorce composiciones y empieza a la vez el acróstico de este soneto. La alabanza de Antonia se desarrolla a partir de su unicidad y es esa la característica que justifica la metáfora de la *fenice* que aparece en el primer terceto:

Arte de Amore e forze di *Natura*
non fur comprese e viste in mortal velo
tutte giammai, dapoi che terra e celo
ornati fòr di luce e di verdure:

non da la prima età semplice e *pura*,
in cui non se sentio caldo né gelo,
a questa nostra, che de l'altrui pelo
coperto ha il dosso e fatta è iniqua e dura;

Accolte non fòr mai più tutte quante
prima né poi, se non in *questa mia*
rara nel mondo, anzi unica fenice.

⁵⁷³ ALEXANDRE-GRAS, D. *Le "canzoniere"*, op. cit. P. 158.

⁵⁷⁴ ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 42.

Ampla beltade e summa leggiadria,
regal aspetto e piacevol sembiante
agiunti ha insieme questa alma *felice*.

Es muy probable que detrás de estos versos estén los de Giusto de' Conti que en *Bm I* y *IV* recurre también a la imagen del ave fénix:

Amor, quando per farmi ben *felice*
[...]
mi fe' vie singular più che *Fenice* (*Bm I*, 1-5)

O *sola* qui fra noi del ciel *Fenice*,
che alzata a volo nostra etade oscura,
e sopra all'ale al ciel passa sicura,
si che vederla appena ornai ne lice.

O sola agli occhi miei vera beatrice
in cui si mostra quanto sa *Natura*:
bellezza immacolata e vista *pura*,
da far con picciol cenno ogni uom *felice*. (*Bm IV*, 1-8)

Es cierto que la rima *fenice : felice* es ya petrarquesca, aunque por otro lado, el adjetivo *sola* que aparece en *Bm* como también *singular* evoca exactamente el mismo concepto de unicidad expresado por Boiardo. La de *Bm IV* es una referencia sugerida también por su esquema métrico que *AL XIV* reproduce, donde además de la rima antedicha encontramos la de *pura : natura*.

La influencia de Giusto en los *Amorum libri tres* se hace aun más evidente en aquellas composiciones en la que aflorece una caracterización negativa del amor y de Antonia. Es el caso, por ejemplo, del rondel XXVII, un himno al amor sensual, «di cui viene cantato il momento culminante, ove l'estasi dell'innamorato è avanti tutto

carnale godimento amoroso»⁵⁷⁵. En este contexto tan material, es lógico que aparezcan también los espectros nefastos de los celos y de la traición, como testimonian los versos 14-21:

Io son del mio *diletto* sí invagito
che a ragionarmi altrui prendo terrore;
né in alcun tempo *amore*
fu mai né sarà senza zelosia.
Ben fòra gran folía
a scoprir la bellezza di costei,
ché ben ne morerei
se io fusse per altrui da lei partito. (AL)

Giorgio, se *amor* non è altro che fede,
accesa in speme d' un desir perfetto,
crescer de' tanto l' amoroso affetto,
quanto l' un degli amanti all' altro crede,
or dunque se è cosi, donde procede
che senza gelosia non è diletto?
come la fé s' accorda col sospetto
nella spietata spene di mercede? (Bm LVII, 1-8)

Ben fora tempo omai ridursi in porto (Bm LXIX, 7-9)

Que Boiardo mirara a los textos de Giusto también lo prueba la anáfora *ben scio* de los versos 36-39:

Ben scio certo che pria
e l'alma e il core e il senso perderei;
ben scio che io sosterei
anzi di cielo e terra esser bandito.

⁵⁷⁵ ZANATO, T. *Amorum libri*, op. cit. P. 80.

Conti, de hecho, utiliza el adverbio en anáfora en el soneto XLVIII, una de las composiciones donde se hace más patente el sufrimiento del poeta, causado por la crueldad de Isabetta:

Ben puoi la voglia altera, e il cuor feroce,
perché di me pietà mai non ti pieghi,
tener dolce mia pena, e nei miei prieghi
chiuder le orecchie alla tremante voce;

ben puoi con quella Man tenermi in croce
onde si spesso il di mi prendi, e legghi,
e quei begli occhi schifi, ove tu spieghi
il foco del desio che ognor mi coce.

Ma non che sempre viva tua sembianza
nel cor non porti io sempre, e 'l dolce umile
mirar vezzoso, e il riso, e le parole.

Or se da te s'attende, alma gentile,
mia pace, mia salute, e mia speranza,
ben sei crudel se di me non ti duole.

En lo que se referiere, en cambio, a los atributos de Antonia, en la canción XXXIII, una clase de resumen de la historia amorosa, Boiardo afirma que, contrariamente a lo que pasaba al principio, su amada ya se muestra reacia:

Ne la stagione che il mio cor sentio
l'alto desio e dolce passione,
sí lieto el vostro se mostrone
che in lui pusi speranza come in Dio;
fatto se è poi, non scio, restio,
e tanto rio del suo guardo avaro⁵⁷⁶
che il cor degiuno più non può stare.

⁵⁷⁶ La mirada de Laura nunca se acompaña en los *Rvf* de un adjetivo negativo, mientras que en *Bm* encontramos varios ejemplos como *guardo schivo*, *venenoso sguardo*, *fero sguardo*, *fallace sguardo*, *dispietato sguardo*, *guardo traditor*.

La reticencia es un rasgo típico de la Isabetta de Giusto y no es una casualidad que encontremos en el verso 70 una expresión de Conti:

Pur vostra fama è di tal nobiltate
che esser non può *ribella di pietate*.

Misero me, sarà sempre mercede
nimica pur così di leggiadria,
come bellezza *di pietà rubella?* (Bm XIII, 48-50)

Vemos cómo al binomio *stilnovista* que hace corresponder al amor un corazón cortés se sustituye el nexo inseparable que une la belleza a la cortesía o a la nobleza de ánimo. Y la *auctoritas* que justifica este cambio es justamente Giusto de' Conti.

En el soneto que sigue, AL XXXIV, trasluce todavía el momento de crisis con la amada, que comienza en el XXXIII. Ella se muestra *dura*, impasible hacia los sufrimientos del amante, el cual espera que su indiferencia sea sólo aparente, puesto que un cuerpo tan hermoso no puede esconder un alma tan despiadada:

Anzelica beltade, in cui Natura
ne mostra ciò che bel puote operare,
tal che a sí chiara luce acomperare
ogni stella del ciel parebbe oscura,

non si può aconciamente *anima dura*
in graziosa vista colorare:
a voi una umiltà ne li ochi appare
che de pietate ogn'alma rassicura.

A che mostrate adunqua che le pene
per voi portate sian portate invano,
ridendo el foco che 'l mio cor disface?

Alma ligiadra, troppo disconvene

risposta dura a un viso tanto umano:
aiuto adunque, on morte, qual vi piace!

Boiardo insiste en esa conexión entre belleza y piedad que desvela otra vez el modelo de Conti, como demuestran los sintagmas *anima dura* (v. 5) y *alma ligiadra* (v. 12) que encontramos en el mismo verso 22 de *Bm CIII*: «né sí leggiadra mai né sí dura alma».

La caracterización negativa de Antonia se hace más patente y frecuente en las últimas composiciones del primer libro de los *Amorum libri*, como anticipación del segundo libro, enfocado, contrariamente al primero, en la representación de un amor infeliz. La canción XLIII, que se aprovecha del motivo de la elegía falsamente considerada de Tibulo *Di meliora ferant*, es ejemplo de ese fatal cambio de ruta hacia las orillas más amargas del amor, profetizado por la aparición de Apolo («veder me parve un giovinetto adorno», v. 12). Al lado del modelo elegíaco, representado sobre todo por Tibulo y Ovidio, y de muchos *loci* petrarquescos, hay que destacar el ejemplo de la nueva *auctoritas contiana*. Después de las alabanzas de las bellezas físicas y morales de Antonia «che in terra è ninfa, e diva fra gli dei», Febo avisa a Boiardo de su cruel destino:

Mal fo per te creata, il ver ragiono;
sciai che io so' Phoebò e non soglio mentire:
per farti alfin languire
venuta è in terra questa cosa bella.
Misero te, che tanto hai da soffrire
da questa fera fugitiva e snella! (81-86)

Si por un lado, la *cosa bella* del verso 84, que puede llevar a la muerte, trae a la memoria, como destaca ya Zanato en sus notas, el verso del celebre soneto de *Vita Nova XXVI* («e par che sia una *cosa* venuta / da cielo in terra a miracol mostrare»),

mientras que la *fera fugitiva e snella* recuerda varios pasajes petrarquescos (como *Rvf* CCCXII, 4: «allegre fere et snelle» o *Rvf* CCXII: «et una cerva errante et fugitiva»); por otro, el núcleo temático remonta sin duda alguna a Giusto de' Conti, que, por ejemplo, en *Bm* CIII escribe:

La nova meraviglia, che al mio tempo
scese dal ciel per consumir questa alma (13-14)

El amor por Antonia llevará a Boiardo a un estado de completo abandono («Miser, quanta procella porrà ancora la tua barca in abbandono!», vv. 86-87) porque es «tristo chi d'alma feminil se fida» (v. 92). Como en el caso de la desventurada historia amorosa de Giusto, la mujer es malvada maquinadora de engaños, una nueva Circe, Medusa o Medea y es desdichado quien confía en ella. Arderá, de hecho, en el fuego de la pasión y se congelará en el hielo de la sopecha:

Nel foco, che t'arde ora, vedo un giaccio
che te farà tremar l'osse e la polpa,
mancar il corpo e il spirito venir meno. (95-97)

La oposición fuego / hielo es típicamente petrarquesca, como también el verso final⁵⁷⁷. Pero es el verso 96 el que evoca una entramada mezcla de sugerencias que atraviesan siglos y van de Dante y llegan hasta Boiardo, con la mediación muy probable de Giusto de' Conti. El binomio *l'osse e la polpa* es un evidente dantismo que indica metafóricamente el cuerpo entero y que remite a los versos 85-86 de *Rime* 47:

Ma questo foco m'ave

⁵⁷⁷ Sugestivo es aquí el recuerdo de los *spiritelli stilnovisti*; recuerdo mediado indudablemente por Petrarca y especialmente *Rvf* XLVII: «Io sentia dentr'al cor venir meno / gli spiriti» y *Rvf* CLXXXIV: «Così lo spirito d'or in or vèn meno».

già consumato sí *l'ossa e la polpa*

Con estos versos Boiardo combina el recuerdo de *Inferno* I 90 («*ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi*»), y que se activan en la memoria del poeta *padano* probablemente gracias a la lectura de *Bm CXLIX 77*: «*la fiamma che mi rode nervi e polpe*».

En nuestro análisis no podemos prescindir del soneto XLVI, de los más coseguidos del primer libro de los *Amorum*: es una reflexión sobre el tiempo que corre incesante y la consecuente invitación a *conligere rosas*, temas clásicos muy apreciado por los humanistas:

*Che non fa il tempo infin! Questo è quel fiore
che fu da quella man gentil accolto,
e sí legiadramente ad oro involto
che eterno esser dovea di tanto onore.*

Or, secco, senza foglie e senza odore,
discolorito, misero e disciolto,
ciò che gli diè Natura il tempo ha tolto,
il tempo che volando afretta l'ore.

Ben se assumiglia a un fior la nostra etate,
che stato cangia da matino a sera,
e sempre va scemando sua beltade.

A questo guarda, disdegnosa e altera:
abi, se non di me, di te pietate,
aciò che indarno tua beltà non pèra.

Una vez más podemos apreciar el arte con el que Boiardo combina fuentes clásicas y modernas. Al verso inicial, necesariamente modelado en un verso latino, exactamente como señala Zanato en Marcial *Epigr.* VI, 40 («*Tempora quid faciunt!*»)

se suman una serie de sugerencias procedentes de autores más contemporáneos. El gesto de la mano que recoge la flor encuentra una referencia directa en *Rvf CXXVII*, 71-73:

Se mai candide rose con vermiglie
in vassel d'oro vider gli occhi miei
allor allor *da vergine man colte*

Sin embargo, el sintagma de Boiardo *man gentil* es puramente de Conti, como demuestra *Bm XXI*:

Bella e bianca Man, o Man soave,
che armata contro me sei volta a torto,
o Man gentil, che lusingando, scorto
a poco, a poco in pena m'hai sì grave,

de i miei pensieri e l'una e l'altra chiave
t' ha dato l'error mio; da te conforto
aspetta il cor, che disiando è morto;
per te convien che amor sue piaghe lave.

Poiché ogni mia salute, ogni mia spene
da voi sola ad ognor convien ch'io spere,
e da voi attenda vita e da voi morte,

lasso, perché, perché, contra al dovere,
perché di me pietà non vi ritiene?
perché sete ver me, *crudel*, sì forte?

En este soneto, construido sobre el mismo esquema métrico que el de Boiardo (ABBA ABBA CDC DCD), Giusto se dirige a la mano de Isabetta, fuente de vida y muerte a la vez, dispensadora de esperanza y causa de sufrimiento. Además del apelativo *gentil*, resulta importante destacar el sentimiento de fuerte desilusión y resignación del poeta, destinado a amar sin ser correspondido y cuyo dolor desemboca

en una sentida y desesperada petición de piedad. La misma falta de piedad que denuncia también Boiardo en su último terceto, donde Antonia es apostrofada con dureza *disdegnosa e altera*, correspondiente al *crudel* reservado por Conti a Isabetta. La endíadis utilizada por el padano es ya petrarquesca (*Rvf* 105: «che ‘n vista vada altera et disdegnosa»), pero, por el contexto en el que aparece, la mediación de *Bm XIV* parece más que una probabilidad:

quinci arder vidi quel soave Foco
che fa la vita mia tanto angosciosa:
quivi sedeva *altera e disdegnosa*
Colei, che del mio mal cura sì poco. (5-8)

Para terminar este recorrido por los textos que delinear el *topos* de la *descriptio mulieris* en el primer libro de los *Amorum*, detengámonos en el ejemplo aportado por el soneto XLVIII, donde «la bellezza del viso dell’amata viene esaltata in una cornice di magica apparizione»⁵⁷⁸:

Io non scio se io son piú che ch’io solea,
ché ‘l mio veder non è già quel che sòle:
veduto ho *zigli e rose e le viole*
tra *neve* e giazi a la stagion piú rea.

Qual’erbe mai da Pindo ebbe Medea?
Qual’ di Gargano la figlia del Sole?
Qual’ pietre ebbe ciascuna e qual’ parole
che dimostrasse quel ch’io mo’ vedea?

Io vidi in quel bel viso Primavera,
de erbetta adorna e de ogni gentil fiore,
vermiglia tutta, d’or, candida e nera.

Ne l’ultima partita stava Amore

⁵⁷⁸ ZANATO T. *Amorum libri*, op. cit. P. 147.

e in man tenea di fiamme una lumera
che l'altri ardea ne gli occhi, e me nel core.

Boiardo describe el rostro de Antonia a través de figurantes tradicionales: los lirios, las rosas las violas y la nieve. De hecho, el verso es construido sobre el modelo de *Rvf* 207, 46-47 («così rose et viole / à primavera, et 'l verno à neve e ghiaccio»), pero el poeta *emiliano* rompe el rígido esquema petrarquesco al que se sigue ateniendo Giusto, construido por binomios cromáticos⁵⁷⁹, para pintar un cuadro donde los colores multiplican sus matices y es cada vez más complicado encontrar una lógica que permita referir a cada significante un significado. Como ya habíamos observado anteriormente, en los versos que Boiardo dedica a la *ékfrasis* de la mujer, las precisas y equilibradas metáforas petrarquescas son violadas y llevadas a tal punto de tensión que pierden su significado originario para adquirir otro distinto y más genérico. Si la nieve restituye por sí sola la blancura de la cara de Antonia, los demás figurantes no sirven de complemento cromático (quitando las rosas, los lirios y las violas insistirían de forma muy redundante en indicar el color blanco), sino que aluden a la belleza de la mujer y subrayan su parecido con Primavera. Es importante evidenciar que los lirios no aparecen nunca en los *Rvf*, sino que son muy típicos de Boccaccio, referencia del canon largo más que del breve: «e con vermiglie rose i bianchi gigli» (*Candide perle*, v.6); «con bianchi gigli miste si dirieno vermiglie rose» (*Ameto* XV, 16); «con un color vero di bianchi gigli e di vermiglie rose mescolati» (*Decameron* IV).

En último lugar, no podemos evitar comentar la referencia de Boiardo a Medea, la cual remonta (y no creemos que sea algo casual) a la *Bella mano* y más exactamente al terceto encadenado CXLVIII:

⁵⁷⁹ Cfr. *Rvf* 127, 67: «Se mai candide rose con vermiglie»; *Rvf* 131, 9: «et le rose vermiglie in fra le neve»; *Rvf* 157, 12: «perle et rose vermiglie [...]»; *Rvf* 199, 10: «che copia netto avorio e fresche rose»; *Rvf* 291, 2: «co la fronte di rose et co' crin' d'oro».

Qui son l'erbe, che lodò già Leda
tanto a sua figlia, onde il pastor Troiano
vinta da lor virtù fe' la mal preda:

dell'altre, onde già Circe un corpo umano
in rigido Orso trasformar solea,
sicché Ulisse un tempo parve strano:

dell'erbe, che da Pindo ebbe Medea,
e le radici che d'Olimpo svelse,
quando all'età sua prima Esson rendea:

della'altre, che fra mille erbette scelse
per iscampar Giasone, quando lui volse
mostrar per orosue virtute eccelse: (90-102)

Giusto está recapitulando famosos ejemplos mitológicos para demostrar la imposibilidad de combatir la pasión amorosa. Pero, por otro lado, los mitos a los que se hace referencia ven implicadas mujeres engañadoras, traicioneras o incluso hechiceras: Elena, Circe y Medea. Todas podrían ser consideradas *alter ego* de Isabetta y consecuentemente de Antonia.

El *topos* de la *descriptio puellae* parece corroborar la tesis que ve en el petrarquismo de los *Amorum libri* un petrarquismo *sui generis*. En su imitación de Petrarca, Boiardo, acorde con el espíritu humanista, no desdeña, de hecho, el aporte de fuentes diferentes, desde las clásicas hasta las contemporáneas, entre las cuales un papel fundamental desempeña sin duda alguna Giusto de' Conti. Este, como su maestro aretino, no representa sólo un cauce del cual extraer elementos lingüísticos, sino sobre todo un modelo temático indispensable en la construcción de la historia de su cancionero, como también de la caracterización del personaje femenino.

4.5 *Giusto de' Conti, Matteo Maria Boiardo y el paradójico petrarquismo del siglo XV*

El análisis que acabamos de hacer acerca de la manera en la que Boiardo se enfrenta al problema de la *descriptio puellae*, nos permite concluir que el panorama literario, y en especial el lírico, de finales del siglo XV es muy distinto al de la primera mitad de este mismo siglo.

Giusto y Boiardo representan dos generaciones poéticas diferentes, que en relación a Petrarca se resitúan de una manera sí comparable pero también radicalmente opuesta. Boiardo, en cierta medida el autor-umbral del humanismo vulgar italiano, utiliza todas sus fuentes, Petrarca y Giusto incluídos, de una forma nueva y claramente autónoma. Su manera de tratar la lírica erótica en los *Amorum libri tres* destaca por una independencia en el empleo del material textual que los preceden, reutilizado por Boiardo en plena libertad creativa. Se trata tanto de una libertad formal y métrica, que lleva a Boiardo a asumir soluciones innovadoras con respecto a la estructura misma del soneto, como también por lo que tiene que ver con las elecciones temáticas y con la estructuración macrotectual.

Ahora bien, el cruce en el que se encuentran Boiardo y su modelo más próximo, o sea Giusto, es justamente determinado por el área temática y por el problema de estructuración del cancionero, que tiene que ver con una mujer ambivalente y con una experiencia erótica que posee también una vertiente negativa. Es esta la cuestión candente, cuya discusión nos permite averiguar la importancia de la aportación de Giusto a la poética del siglo XV italiano. En síntesis, podemos decir que Giusto se vuelve muy pronto un modelo poético para los autores de la generación inmediatamente sucesiva a la suya, por ejemplo Boiardo, por su capacidad de construir un cancionero que se aleja del modelo petrarquesco, a pesar de que su obra se muestre aparente y servilmente petrarquesca. Ya hemos venido matizando este punto en otras

partes de nuestro trabajo, así que ha llegado el momento ahora de reconocer que la singular habilidad con la que Giusto se dirige hacia las fuentes de la elegía erótica romana clásica (aptas a ordenar la historia de un amor contrastado) ha sido la contribución en la que sus inmediatos sucesores reconocen el verdadero valor del Giusto poeta.

No es atrevido, entonces, sostener que se le debe a Giusto una innovación importante para el sistema poético italiano, y quizá no sólo; se trata de la posibilidad de recuperar la visión física, corporal, y perturbante (*unheimliche*) del erotismo que tiene una profunda conexión con la experiencia negativa del amor. El punto focal de la elegía erótica romana, que representa el modelo temático y macrotextual del cancionero de Giusto y el marco dentro del que él interpreta su relación amorosa con Isabetta, es el descubrimiento de una vertiente negativa de la experiencia erótica, una vertiente que juega un papel muy destacado en la poética neoplatónica de Giusto. Retomar la estructura de la historia de amor, según el modelo de la elegía erótica antigua, es decir el esquema donde a un amor eufórico y correspondido sigue el momento disfórico del desengaño debido a la traición amorosa y a la falta de lealtad de la mujer, representa, en el mundo conceptual de Giusto, la oportunidad para proponer una reflexión acerca del amor y de su relación con los temas del conocimiento y de la verdad, típicamente neoplatónicos.

Aunque en Boiardo no estén presentes las mismas temáticas neoplatónicas que caracterizan de manera determinante la poesía de Giusto, podemos apreciar de todas formas el intento de escribir un cancionero capaz de proponer a la atención del lector situaciones eróticas diferentes y más variadas con respecto del modelo petrarquesco. En este aspecto la práctica de Giusto con el modelo macrotextual latino se le ofrecía a Boiardo como el mejor medio para variar las situaciones y las temáticas que

contribuyen a formar su cancionero. Hay que decir que, como la reutilización del modelo latino es útil a Giusto para la introducción de una temática filosófica innovadora y central en el panorama intelectual de su tiempo, la misma estructura macrotectual le permite a Boiardo construir su cancionero casi como si fuera un catálogo de las situaciones amorosas con las que él puede enfrentarse.

Es verdad que ambos cancioneros nacen dentro del mismo marco cortesano donde la producción y la vida de los dos poetas se desarrolló, pero hay que tener en cuenta dos relevantes diferencias: mientras que la corte de los Malatesta, en el período en el que encontramos entre sus huéspedes también a Giusto, está profundamente involucrada en la formación del nuevo paradigma neoplatónico, la política cultural de los Este de Ferrara valora más la formación de un ambiente político de consenso que ve en la misma corte el lugar privilegiado de expresión personal. Por lo tanto, los Este parecen apostar a favor de una literatura que ya, con una generación de antelación, piensan en un ideal como el que será definido en el *Cortesano* de Castiglione. La obra de Boiardo, incluidos sus *Amorum libri tres*, expresa esta apuesta política para la formación de una clase intelectual próxima al poder. A esto hay que añadir que en el umbral del siglo XV llega a su madurez la crisis lingüística que Folena describe en su obra pionera acerca de Sannazaro⁵⁸⁰.

A nivel cultural, el siglo XV es caracterizado por tensiones y fuerzas opuestas de cuyo enfrentamiento deriva un fuerte experimentalismo. Por un lado, había sido fuerte, a lo largo de todo el siglo, el intento de recrear una cultura latina capaz de sustituir a la que era producto de las lenguas vulgares; por otro, al mismo tiempo, los *Rvf* van difundiendo cada vez más como modelo no sólo poético sino también

⁵⁸⁰ FOLENA, G. *La crisi linguistica de Quattrocento e l' "Arcadia" di Sannazaro*. Firenze: Olschki, 1952.

lingüístico. Así que, también en los versos de Boiardo, podemos individuar a menudo y sin demasiado esfuerzo las huellas de esta tendencia innovadora de la lengua.

La mayor diferencia que, de hecho, hay entre la primera y la segunda generación poética del siglo XV- o mejor dicho, entre los autores que, como Giusto, ven su trayectoria poética desarrollarse y agotarse dentro de la primera parte del siglo y los que, en cambio, trabajan al final del XV ya casi proyectados hacia el siglo XVI-, consiste en la manera de plantear sus procedimientos estilísticos y lingüísticos. A pesar de su gran valor innovador en relación a las temáticas y en la estructuración macrotectual de su obra, la lengua de Giusto no se aleja de los usos y de las medidas retóricas y métricas de la lengua de Petrarca. Por lo tanto, no sería inexacto afirmar que Giusto traslada el entramado poético y lingüístico de Petrarca a un marco poetológico y narrativo ajeno a la fuente original.

En el caso de Boiardo, sin embargo, a la innovación metatectual y temática corresponde también un “experimentalismo” lingüístico y expresivo. El que es resultado de nuevas soluciones técnicas, métricas, y tal vez retóricas, como es el caso de la reproposición del *topos* de la representación de la mujer, que no encontramos en la poesía del poeta de Valmontone, ni, aún menos, en el modelo de los *Rvf* de Petrarca. Se trata de aquella línea culta y radicalmente innovadora que enmarca una parte de la literatura italiana y que encuentra aquí, en las experiencias poéticas del último cuarto del siglo XV, su origen.

Sin entrar en el mérito de la cuestión relativa al éxito que esta línea (anticanónica) tendrá en la tradición literaria italiana, que nos llevaría demasiado lejos de nuestros intentos, lo que aquí nos interesa es ver como a lo largo del siglo XV ninguna experiencia poética logra prevalecer, imponiendo sus normas. La verdad es que no parece que los autores de este siglo escriban con la intención de formar una

escuela poética o de ponerse como modelos imitables. Se asume, por supuesto, la existencia de modelos de imitación que son principalmente los autores antiguos, a los que se empieza a poner a su lado un número selecto de autores vulgares, especialmente Dante, Petrarca y Boccaccio. Pero la gran libertad compositiva que el siglo XV en su totalidad demuestra, conlleva también cierta autonomía en el empleo de las fuentes; aún más si las fuentes en cuestión no gozan de la autoridad y el renombre que la antigüedad les confiere a los autores griegos y latinos.

Por lo tanto, Petrarca no es visto como modelo de lengua, sino más bien como repertorio de situaciones poéticas a las que los autores pueden recurrir según sus necesidades compositivas; situaciones que se pueden emplear, como enseña Giusto, en marcos totalmente distintos de los originles. Así mismo, formularios lingüísticos típicos de un autor se mezclan con otros de procedencia distinta y son empleados fuera de toda regla, exepcto aquellas normas de la *compositio bona* que rigen toda la práctica de escritura del Humanismo.

En este sentido la definición de Santagata de Giusto de' Conti como el "Bembo del '400" tiene que ser matizada y cuidadosamente pormenorizada. Es innegable que la cercanía lingüística, pero insistimos no temática, de Giusto a Petrarca, y su manera de manejar la fuente petrarquesca tiene un parecido interesante con la relación de Bembo con el mismo escritor aretino. Ambos utilizan cuidadosamente la lengua lírica petrarquesca y construyen su universo poético a través de un proceso de *contaminatio* de fuentes que siempre tiene en Petrarca su centro aglutinante. Sin embargo, la cercanía lingüística, la compartición de módulos expresivos y de imágenes poéticas entre Giusto y Bembo por un lado y Petrarca por el otro tiene razones diferentes en los dos imitadores.

Como hemos intentado demostrar a lo largo de todo nuestro trabajo acerca de la constitución de los tópicos en Giusto, la labor del poeta de Valmontone se fija en una reutilización de la lengua petrarquesca para la constitución de un universo poético nuevo y distinto, y será precisamente este universo poético lo que defina el modo de empleo lingüístico de la fuente. Puesto que Giusto no encuentra en Petrarca los módulos poéticos que le permitan expresar, definir y determinar una figura o una situación necesaria para la constitución temática de su texto, el poeta de Valmontone busca en otras fuentes- Dante, los poetas latinos clásicos, los *stilnovsti*- el material lingüístico que le permita construir su propio universo poético. La de Petrarca es la lengua conectiva de la *Bella mano*, se podría incluso decir que es la lengua cero, o si se prefiere la lengua preponderante en el cancionero de Giusto. En otras palabras, Petrarca le permite a Giusto fijar aquella lengua que conecte y defina la “línea musical” de su obra. Lo que falta por completo en Giusto es la idea que su empleo de Petrarca pueda llegar a ser de alguna forma un modelo para las generaciones sucesivas, y constituir así el primer acto de la constitución de una escuela poética.

Podríamos incluso afirmar que se trata de un empleo “fisilógico” de la fuente petrarquesca. Como Giusto necesitaba un modelo para constituir un completo universo de referencia lingüística de un texto complejo, él adopta al poeta del amor que, por su madurez estilística y por su capacidad métrico-retórica, representaba el punto de referencia indiscutido. Petrarca pasa a sus inmediatos sucesores, o sea a los poetas de la generación de Giusto, como un patrimonio que inmediatamente se puede imitar y reinventar, con la seguridad de introducirse con éxito en la tradición lírica italiana, cuyo canon (aún sin definirse) estaba constituido todavía por pocos autores.

La situación de Bembo, en cambio, como es bien conocido, es absolutamente diferente: por su parte, la asunción de la fuente petrarquesca pasa enteramente por un

intento de reflexión metalingüística y metaliteraria y, por lo tanto, no se trata de una fruición inmediata y espontánea. El problema de Bembo es salir de la situación de crisis lingüística y acabar, a la vez, con el experimentalismo de finales del siglo XV. Una necesidad hecha aún más imperante por la desesperada situación política y social en la que se encuentra la Italia de principio del siglo XVI, donde la definición de una lengua común de uso compartido pero inalterable va asumiendo una importancia literalmente vital.

El acercamiento de Giusto a Petrarca es, entonces, natural, y la relación que el poeta de Valmontone establece con su fuente es la relación sencilla que se establece entre un poeta y el mayor modelo poético de la generación que le precede. De esa forma, antes que estilística, la cercanía entre Giusto y Petrarca es sobre todo temporal. Al revés que entre Bembo y Petrarca, donde hay una lejanía cuya medida corresponde al completo curso del Humanismo cuatrocentista. Para Bembo retomar a Petrarca quiere decir mirar hacia atrás para superar el Humanismo y emplear a la vez todos los medios culturales que aquella época le proporciona para justificar la presencia actual de un poeta como Petrarca.

Si la obra de Giusto representa el natural intento de superación que cada generación plantea con respecto a la inmediatamente antecedente, la obra de Bembo impone la presencia de un Petrarca ya transformado en modelo clásico. De hecho, lo que quiere hacer Bembo es propiamente consagrar el aretino como clásico de referencia. En todo esto consiste la diferencia entre los acercamientos de Bembo y de Conti a Petrarca; una diferencia que le costará muy cara al segundo en términos de fortuna literaria. La imitación de Bembo, sin embargo, corresponde a un programa literario muy preciso, y para que su proyecto consiga el éxito esperado, el intelectual veneciano tiene que evitar de todas maneras que la relación con el modelo petrarquesco

sea ambigua. De hecho, para que Petrarca se vuelva definitivamente no sólo en un clásico de referencia, sino también en el modelo de uso de la lengua poética italiana, hay que regularizar, según una norma rígidamente determinada, el acceso a la fuente constituida por los *Rvf*. En este sentido la libertad y el experimentalismo del siglo XV tienen que ser terminantemente rechazados. Un rechazo que afecta tanto a Giusto de' Conti, justamente por su extremada cercanía al modelo petrarquesco, como también a Boiardo, por su creativa autonomía.

Debemos de tener presente que detrás de la cercanía lingüística entre Giusto y Petrarca, es posible apreciar la independencia del poeta de Valmontone. Aquella que se refleja, como ya hemos dicho, en toda su libertad en las elecciones temáticas y macrotextuales. como ya hemos dicho.

La censura realizada por Bembo sobre la obra de Conti tiene, por lo tanto, una doble razón: por un lado, su hortodoxo petrarquismo lingüístico, expresivo y métrico, demasiado parecido al intento literario del noble intelectual veneciano, y, por el otro, su libertad temática. Esta es la razón por la que en el próximo capítulo, el último de nuestra tesis, vamos a poner nuestra atención sobre la poética de Bembo, que no queremos discutir en toda su complejidad, sino considerarla en relación a las “zonas críticas” en las que afloran las causas del rechazo bembiano hacia la poesía de Giusto.

CAPÍTULO V

UNA NUEVA FORMA POÉTICA: EL CLASICISMO PETRARQUISTA DE PIETRO BEMBO Y LA *DESCRIPTIO PUELLAE*.

5.1 Bembo y el lenguaje lírico: una cuestión de gramática

«[...] Pietro

Bembo che il puro e dolce idioma nostro,

levato fuor dal volgar uso tetro,

qual esser dee, ci ha col suo esempio mostro» (Orlando Furioso XLII 86)

Estos son los famosos versos con los que Ariosto en el *Orlando Furioso* rinde homenaje a Pietro Bembo, el inventor de la “grammatica storica dell’espressione poetica”, como afirma Baldacci en su imprescindible libro sobre el petrarquismo en Italia en el siglo XVI⁵⁸¹. Toda la reflexión lingüística y filológica del intelectual veneciano no era, de hecho, una cuestión de estilo sino de gramática. Había que aprender la antigua lengua de las tres coronas de la literatura italiana con propiedad, sin las contaminaciones dialectales que el siglo XV había aportado. Y sólo tal elección lingüística rigurosa podía justificar en pleno la vuelta a la literatura vulgar contra la triunfante literatura latina humanística. Toda la literatura en vulgar del siglo XV se había desarrollado bajo el concepto común de libertad lingüística, es decir, del libre acceso por un lado a elementos y construcciones del lenguaje hablado, y por el otro (y de forma más abundante) a palabras y forma latinas; y en la producción en prosa el liber albedrío resultó siempre mayor que en la poesía, quitando las formas populares toscanas, como la de Burchiello o Pulci. La lengua de Boccaccio, que Bembo eligió en las *Prose*, estaba en desuso también en Toscana, donde ya la literatura más popular había avanzado mucho con respecto a los modelos ofrecidos por el *Decameron* o el *Corbaccio*, y donde por otro lado no era menos viva que en cualquier otra parte la

⁵⁸¹ BALDACCI, L. *Il Petrarchismo italiano*, op. cit.

aspiración a una prosa humanísticamente, o sea latinamente, ilustre. Fuera de Toscana, donde la lengua de Dante y Petrarca, no obstante, la falta de precisas coordinadas lingüísticas, ya se tomaba en fuerte consideración, el uso de la lengua de Boccaccio, como norma exclusiva de la prosa, era impensable. Así que resulta fundamental el empeño intelectual de Bembo en la promoción y defensa del modelo único de Boccaccio para el futuro de la prosa italiana. Sin embargo, la atención de Bembo con respecto al vulgar y contra las instancias cada vez más frecuentes a favor de una restaurada lengua latina, que a primera vista puede parecer una concesión al uso lingüístico contemporáneo, una elección democrática dirigida a un público más amplio, es en efecto otra cosa muy distinta: es la proposición de un lenguaje no menos difícil y en desuso que el latín humanístico. Y como el latín, este lenguaje- toscano por tradición literaria compartida en la península italiana, no por origen del escritor- se ofrecía como instrumento de conversación intelectual para hombres y mujeres de toda Italia.

Sin duda alguna, lo que ratificó el éxito de Bembo fue básicamente el haber interpretado adecuadamente una difusa necesidad de claridad, de prudencia y de elegancia de estilo, que pasaba a ocupar una posición prominente con respecto a la información transmitida por el texto literario; una necesidad que las nuevas generaciones de escritores oponían a la extravagancia y prepotencia del siglo XV. En lo que se refiere a la poesía lírica, en cambio, género literario altamente canonizado, donde el “monolingüismo” selectivo y limitado de Petrarca deviene fácilmente el modelo indiscutido, ésta resulta un paradigma del lenguaje mismo, considerado en su esencia artística. Giancarlo Mazzacurati escribió, de hecho, que «il segno più alto della sua funzione è l'assenza di funzioni strumentali (tra cui quelle pedagogiche o

dottrinarie), rappresentative, didattiche, narrative»; la lírica es «difesa della scrittura dal tempo, [...] censura del tempo»⁵⁸².

La de Bembo fue sólo una, si bien resultó ser la más acreditada, de las muchas opiniones que animaron la discusión lingüística del Renacimiento italiano. Importantes intelectuales, como Vincenzo Colli (el Calmata), Trissino (que en el 1529 había publicado la traducción del *De vulgari eloquentia*) o Catiglione, habían abrazado la causa de una lengua común, resultado de un cuidadoso análisis y de una atenta selección entre las mejores formas lingüísticas de las diferentes cortes. Pero tal solución no era un camino practicable. Nadie más que Bembo era experto de todo lo que la civilización del Renacimiento debía a los Medici, a los Este, a los Gonzaga, a los Montefeltro, al mecenatismo pontificio, para el desarrollo de las artes y de las letras en las cortes. Sin embargo, el intelectual veneciano no podía tampoco engañarse en cuanto a los riesgos de una unidad apoyada en fundamentos tan heterogéneos y frágiles. Sobre todo en un período que veía la península italiana políticamente en crisis y cuando más urgía que el patrimonio común de su cultura, de su tradición lingüística y literaria fuera consolidado y protegido: hacía falta que los italianos tuviesen una lengua independiente, tanto del fraccionamiento dialectal y político como de la preponderancia extranjera.

Estas son las premisas históricas y culturales que llevan a la escritura de las *Prose de la volgar lingua*, obra en la que Bembo invita a la imitación de acreditados predecesores vulgares, o sea una nueva versión de la poética humanística de la *imitatio*, que el mismo Bembo expresó en el *De imitatione* (1512), un texto que, constituido por cartas intercambiadas con Giovanni Pico della Mirandola, expone sus ideas sobre la manera de utilizar los modelos en la escritura en latín. En el siglo XV, la relación entre

⁵⁸² MAZZACURATI, G. *Il Rinascimento dei Moderni: La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*. Bologna: il Mulino, 1985. Pp. 144-145.

latín y vulgar no es la de una lengua muerta contra una viva, sino una antítesis entre un código disponible, una gramática establecida y un modelo perfecto, y otro en *feri*. Así que la reglamentación de Bembo, junto con el programa poético de Sannazzaro⁵⁸³, tiene como finalidad la de contener el insaciable experimentalismo de la poesía del siglo XV.

En las *Prose* (I, 12) el poeta latino Strozzi describe la presunta superioridad del latín con respecto al vulgar en términos de una oposición entre una lengua homogénea y un conjunto de hablas diferentes: «[...] in tutte [le città] medesimamente è il parlar latino d'una regola e d'una manera; onde io a latinamente scrivere mettendomi, non potrei errare nello appigliarmi. Ma la volgare sta altramente». Bembo también, en la dedica a Giulio de' Medici, reconoce la extrema variabilidad de las lenguas vulgares en Italia y la consecuente dificultad de establecer un paradigma, que pueda uniformar la escritura literaria:

meravigliosa cosa è a sentire quanta variazione è oggi nella volgare lingua pur solamente, con la qual noi e gli altri Italiani parliamo, e quanto è malagevole lo eleggere e trarne quello essemplio, col qual più tosto formar si debbano e fuori mandarne le scritture⁵⁸⁴.

Pero la diferencia esencial entre los dos puntos de vista no es tanto la afirmación de la superioridad de una lengua o de la otra, sino presuponer que el uso del vulgar no constituya un obstáculo al nacimiento de una norma literaria, la cual se realiza gracias a la *imitatio*, o sea a la adecuación a reglas y leyes gramaticales extraídas de textos anteriores.

⁵⁸³ Los contemporáneos reconocían en los dos poetas los representantes de una misma hazaña poética y artística (cfr. RAIMONDI, E. *Rinascimento inquieto: Nuova edizione*. Torino: Einaudi, 1994- Pp. 269-274). Además, justo en el mismo año, 1530, salen de la imprenta la primera edición de las *Rime* de Bembo y las de Sannazzaro.

⁵⁸⁴ BEMBO, P. *Prose e Rime*, edición de C. Dionisotti. Torino: UTET, 1992.

Como ya la necesidad de uniformidad de usos lingüísticos estaba implícita en las palabras de Strozzi, Bembo tampoco es el primero en defender el uso del vulgar. Su reflexión representa más bien el punto culminante de un debate que recorre buena parte del siglo XV, cuando intelectuales y hombres de letras como Bruni, Alberti, Lorenzo il Magnifico, Landino o Poliziano⁵⁸⁵, ponían su fin retórico y toda su destreza en el arte oratoria para dignificar el idioma vulgar. Sin embargo, Bembo llega a proclamar la total independencia de la lengua vulgar de sus orígenes latinos. Latín y vulgar dejan de excluirse el uno al otro y se revelan códigos distintos, que pueden coexistir. La *imitatio*, tanto en latín como en vulgar, es el criterio formativo de la escritura literaria; ella sirve para determinar reglas y para crear una gramática, que consiga uniformidad lingüística para superar las divergencias de la tradición y el plurilingüismo de la literatura contemporánea⁵⁸⁶.

Imitar quiere decir apropiarse del *stilus* del predecesor, el cual no es exclusivamente *elocutio*, sino sistema orgánico de signos, regularizado por normas: «Imitatio autem totam complectitur scriptionis alicuius formam, singula eius partes assequi postulat: in universa stili structura atque corpore versatur»⁵⁸⁷.

⁵⁸⁵ Leonardo Bruni declaró en la *Vita di Dante* (1436) que «ciascuna lingua [latino e volgare] ha la sua perfezione e suo suono e suo parlare limato e scientifico» (BRUNI, L. *Le vite di Dante e di Petrarca*. Roma: Archivio Guido Izzi, 1987. P. 49). Leon Battista Alberti afirma de forma parecida: “Ben confesso quella antiqua latina lingua essere copiosa molto e ornatissima, ma non però veggo in che sia la nostra oggi toscana tanto d’averla in odio, che in essa qualunque benché ottima cosa ci dispiaccia” (ALBERTI, L. B. “Libri della famiglia” en: C. Crayson (Ed.). *Opere volgari*. Bari: Laterza, 1960. Vol. I, p. 156). Landino tuvo un papel fundamental y canonizó los grandes autores en vulgar (cfr. SANTORO, M. “Cristoforo Landino e il volgare”. En: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXI, 1954. Pp. 501-547; CARDINI, R. *La critica del Landino*. Firenze: Sansoni, 1973), como también Lorenzo, el cual compuso en 1476 la célebre *Antología Aragonesa*. Y, finalmente, Poliziano en su última *silva*, la *Nutricia*, escribió una historia humanística de la poesía, en la que reconoce igual dignidad a los poetas griegos, latinos y toscanos, considerados los representantes de la misma tradición. Sólo he citado las personalidades más conocidas, pero el panorama de las discusiones lingüísticas es mucho más amplio. Para una disertación exhaustiva cfr. DIONISOTTI, C. *Gli umanisti e il volgare fra Quattrocento e Cinquecento*. Firenze: Le Monnier, 1968.

⁵⁸⁶ Es interesante remarcar que Bembo trabajó contemporaneamente al núcleo originario de las *Prose* y a la conclusión de la *De imitatione*; las dos, de hecho, tienen la *imitatio* como fundamento teórico.

⁵⁸⁷ PICO DELLA MIRANDOLA, G.; BEMBO, P. *Le epistole «De Imitatione»*, edición de G. Stangelo. Firenze: Olschki, 1954. P. 46 («La imitación, en cambio, comprende la entera forma de escribir, exige entender cada parte; se ocupa de toda la estructura del estilo»).

El punto de contacto entre el latín y el vulgar será un punto teórico. Bembo extiende la noción de *imitatio* desde el ámbito de las letras latinas al de la poesía vulgar, es decir, aplica los principios que reglan la *imitatio* de los clásicos a la escritura en vulgar. De esta forma la lengua vulgar necesita un canon propio, del mismo modo a como existía ya uno para la literatura latina (en la que Virgilio y Cicero se imponen como modelos indiscutibles para la poesía y la prosa respectivamente). El término *imitatio*, de hecho, comienza a designar la imitación de autores vulgares, de modo que los modelos italianos adquieren el *status* de clásico.

El objetivo de Bembo es crear una lengua sin tiempo, no un código anacrónico y artificial. La imitación múltiple en la escritura poética podría por un lado ayudar a diversificar la *elocutio*, pero, de todas formas, replicaría el confuso e incoherente estado de la lengua hablada. Sin embargo, la lengua escrita tiene que quedar claramente distinguida de la lengua hablada para alcanzar una superioridad inmutable, que le permita ser aceptable en todos los tiempos.

La vittoria del Bembo e della sua teoria platonico-ciceroniana, che codifica in nome di Virgilio e del Petrarca un'esperienza di gusto per farne poi nella *Prose della volgar lingua* una poetica normativa, ci dimostra, in fondo, che la letteratura del Cinquecento s'impone presto un canone, che identifica con un'opera, proprio per non venire meno alla sua ispirazione platonica e per superare, d'altro canto, i pericoli di un eclettismo soggettivo⁵⁸⁸.

En la imitación del modelo único se revela la singular manera de establecer una norma lingüística: Cicero y Virgilio en latín, Boccaccio e Petrarca en vulgar. Y como resume muy bien Gardini:

nello spirito normalizzatore delle Prose la poesia, e specificatamente la poesia "lirica", per sua natura refrattaria agli influssi della lingua parlata e alle esigenze del "comunicatore", viene a

⁵⁸⁸ RAIMONDI, E. "Dalla natura alla regola" en: *Rinascimento inquieto*, op. cit. P. 8.

coincidere con la rarefatta e assoluta perfezione di un codice atemporale, stabilendo la necessità di significanti universali e auto-sufficienti”⁵⁸⁹.

Y es justo de estos “significanti universali e auto-sufficienti” de los que nos ocuparemos en este capítulo, más exactamente del uso singular y por ciertos aspectos ejemplar de ellos que hace Bembo. Este, de hecho, trata a Petrarca, el poeta que mejor ha seleccionado, componiéndolos en una forma poética perfecta, tales significantes procedentes de la poesía latina y provenzal, por igual que una gramática vulgar⁵⁹⁰; una gramática que, sin embargo, el poeta aretino inventó exclusivamente para él.

Pero la grandeza de Bembo consiste en la inversión de los roles entre modelo e imitador, transformando a Petrarca en el primero de sus seguidores. Este deviene el más ilustre observador de la selectividad lingüística, “eccellenza di verborum dilectus e de conlocatio” propugnada en las *Prose*.

Las poesías de Bembo constituyen la realización más fiel de los principios estéticos y gramaticales defendidos en el tratado, que en realidad nunca prescribe reglas. Para Bembo, de hecho, Petrarca no representa un modelo a repetir de manera servil, sino un paradigma de *grazia* y un ejemplo de *stilus*. La imitación de Petrarca es más teórica que práctica y Bembo trata con mucha libertad el *Canzoniere*, como

⁵⁸⁹ GARDINI, N. *Le umane parole. L'imitazione della lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*. Milano: Bruno Mondadori, 1997. P. 63.

⁵⁹⁰ Es la *mediocritas* de Petrarca, su habilidad de establecer una media lingüística, que hace que sea superior a Dante, cuya poesía, que no es capaz de un discrimen lingüístico, parece como un campo invadido por las malas hierbas, a pesar de la elevación de la materia: «ma se dire il vero si dee tra noi, che non so quello che io mi facessi fuor di qui, quanto sarebbe stato più lodevole che egli [Dante] di meno alta e di meno ampia materia posto si fosse a scrivere, e quella sempre nel suo mediocre stato avesse, scrivendo, contenuta, che non è stato, così larga e così magnifica pigliandola, lasciarsi cadere molto spesso a scrivere le bassissime e le vilissime cose; e quanto ancora sarebbe egli miglior poeta che non è, se altro che poeta parere agli uomini voluto non avesse nelle sue rime. [...] Con ciò che sia cosa che affine di poter di qualunque cosa scrivere, che ad animo gli veniva, quantunque poco acconcia e malagevole a caper nel verso, egli molto molto spesso ora le latine voci, ora le straniere, che non sono state dalla Toscana ricevute, ora le vecchie del tutto tralasciate, ora le non usate e rozze, ora le immonde e brutte, ora le durissime usando, e allo 'ncontro le pure e gentili alcuna volta mutando e guastando, e talora, senza alcuna scielta o regola, da sé formandone o fingendone, ha in maniera operato, che si può la sia Comedia giustamente rassomigliare ad un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'avene e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato, o ad alcuna non potata vite al suo tempo, la quale si vede essere poscia la state sì di foglie e di pampini e di viticci ripiena, che se ne offendono le belle uve». (*Prose II*, 20).

intentaremos demostrar, pasando al examen de los textos de las *Rime* y al relativo análisis de los *topoi* literarios.

5.2 La práctica poética de los Asolani

El empeño intelectual para la renovación de la práctica poética propugnada por Bembo, fundada sobre la proposición de modelos del siglo XIV, ha dejado un poco de lado sus exordios poéticos y sobre todo las relaciones que aquellos mantienen no sólo con *auctoritas* desacralizadas, como es el caso de Dante, sino también con la experiencia poética quattrocentista, censurada en las *Prose* por su anárquico experimentalismo, nacido en el seno de las cortes italianas. Pero es justo durante la frecuentación de las cortes, la de Ferrara y de Urbino especialmente, cuando se coloca la escritura del diálogo sobre el tema amoroso (tema muy apreciado en el ámbito cortesano, pero muy hostilizado por humanistas, filólogos y filósofos) de los *Asolani*, entre los últimos años del siglo XV y el final de 1502. La obra, innovadora bajo muchos puntos de vista⁵⁹¹, se volvió inmediatamente un caso literario, provocando animadas discusiones tanto entre los que habían considerado al joven intelectual veneciano como un nuevo representante de la culta tradición humanista, como también entre los numerosos cultores de la poesía lírica cortesana, caracterizada por la variedad y libertad lingüística, contra la que se arremetía la regularidad y uniformidad del vulgar florentino del siglo XIV del diálogo de Bembo.

La redacción, conservada en un manuscrito autógrafo de la biblioteca Querini Stampalia de Venecia (Cl. VI. 4 [=1043])⁵⁹², que representa una forma inicial del primer libro de los *Asolani*, presenta significativas diferencias, tanto relativas a la

⁵⁹¹ Los tratados eróticos de las cortes quattrocentistas fueron generalmente escritos en latín (como por ejemplo el *Dialogus contra amores* de Platina o el *De amoris generibus* de Pietro Edo), o en un vulgar muy marcadamente local, como es el caso de *Anteros* de Giovanni Battista Fregoso.

⁵⁹² Cfr. DILEMMI, G. "Esordi asolani di Pietro Bembo (1496-1505)". En: *Studi di Filologia Italiana*, XXXVI (1978). Pp. 371-405.

estructura como a la forma, con respecto a la *editio princeps* de 1505. La presencia de las rimas, por ejemplo, era más conspicua (diecisiete contra las once de la *princeps*), muchas de ellas eran de inspiración cortesana y tenían valor probatorio con respecto a las teorías expuestas en las prosas. Así que, bajo este punto de vista, el modelo de referencia era mucho más el *Comento* de Lorenzo de' Medici, que los *prosimetri* de Dante y Boccaccio. Pero sobre todo era diferente el estilo, que reflejaba la dificultad del joven autor para crear un nuevo medio expresivo literario: los préstamos lingüísticos, aunque esencialmente procedentes de Petrarca y Boccaccio, no encontraban todavía un equilibrio ni un centro exacto.

C'è, nei primi *Asolani*, una spinta alla sperimentaltà, a misurarsi con registri differenti (dal sillogismo alla suasoria oratoria al virtuosismo cortigiano, specialmente nelle rime) che lascerà il posto – già nella *princeps* – ad un più sicuro controllo stilistico, ad un'omogeneità che occulta la pluralità delle fonti e delle suggestioni e che anzi tende a porsi in polemica implicita con la letteratura cortigiana, con i suoi *topoi* e miti⁵⁹³.

Los *Asolani* verán dos ediciones sucesivas a la *princeps* (1530; 1533)⁵⁹⁴, donde la lengua y el estilo de Bembo se acercarán cada vez más a las teorías postuladas en las *Prose*. Sin embargo, a pesar del asídúo e infatigable trabajo del escritor veneciano dirigido hacia la imitación de los modelos únicos de Petrarca para los versos y Boccaccio para la prosa, es posible distinguir todavía la influencia de otras fuentes literarias, especialmente la lírica italiana de los orígenes y de Dante, cuya lengua había sido comparada a un campo invadido por las malas hierbas. Para demostrarlo analizaremos dos canciones del segundo libro, que reflejan un *modus operandi* poético muy distinto del que caracterizará las *Rime*.

⁵⁹³ CURTI, E. *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*. Bologna: Gedit Edizioni, 2006. Pp. 23-24.

⁵⁹⁴ Para la historia de la redacciones de los *Asolani* cfr. DILEMMI, G. *Esordi asolani*, op. cit. y BERRA, C. *La scrittura degli «Asolani» di Pietro Bembo*. Firenze: La Nuova Italia, 1996.

En el segundo libro, uno de los interlocutores, Gismondo, reprocha al otro, Perottino, su infelicidad causada por su amada, que le ha dejado por otro. Él le aconseja seguir amando a la mujer, aunque ya no tenga esperanza ninguna de poseerla, de amarla a pesar de su ausencia y de amar su virtud, la honestidad. Gismondo le ofrece como modelo su experiencia y la canción (cap. XVI) que vamos a analizar cuenta en versos su comportamiento en un caso análogo.

Esta composición es variante de *Rvf* XXIX, de la que Bembo replica el esquema métrico. Ambas son canciones de 8 *coblas unissonans*, es decir de estancias indivisibles, de siete versos cada una, todos endecasílabos y dos heptasílabos y con rimas que no encuentran correspondencia en la misma estrofa, sino que se corresponden en el mismo sitio de una estrofa a otra (*rimas estramps*), siempre las mismas en todo el poema, con un esquema AbC(d3)EF(g5)Hi, más tornada (g5)Hi. El módulo de rimas *dissolutas*, frecuente en la lírica occitana pero desconocido por Dante y por los *stilnovisti*, es aquí complicado por el hecho de que, además de las rimas externas, las estancias presentan dos rimas internas. Se trata del verso 4 de cada estancia en la tercera sílaba y en el verso 6 en la quinta sílaba, que rima con el primer verso de cada tornada en la misma posición métrica.

Las rimas son distintas en las dos composiciones, pero en el tercer verso de cada estancia, verso estructuralmente importante por su posición mediana, Bembo reproduce fonéticamente la rima de Petrarca (-olse/ -orse), cambiando sólo la consonante vibrante “r” por la líquida “l”. Además, es interesante observar que la canción empieza con *rubella*, término que en el *Canzoniere* encontramos una sola vez y justo en XXIX 18, palabra en rima interna.

Sin embargo, la imitación de Bembo no se limita al esquema métrico, sino que se extiende también al contenido de su composición. En la primera estancia, como

había hecho Petrarca, el veneciano presenta a la mujer como ser único e inigualable en la tierra, como subrayan las negaciones utilizadas en la descripción. El segundo verso de ambas composiciones, de hecho, empieza con un *non* y el tercero con un *né*, que en Bembo se repite en los dos versos sucesivos. En lo que se refiere a la *descriptio puellae*, Bembo aporta muchos más detalles corporales, mientras que Petrarca describe únicamente *i panni* de Laura y su cabellera, imagen central en su *Canzoniere*. El autor de los *Asolani*, además, transforma el elegante y coloreado vestido de Laura en un *drappo schietto*, o sea sencillo, que esconde el cuerpo de su amada, mientras que la trenza de ella es retratada movida por el viento, a diferencia de la de Laura, que tiene la función de recoger e inmovilizar sus *capelli d'òr*.

Sì *rubella* d' Amor *né* si fugace
non presse erba col *piede*,
né mosse fronda mai Ninfa con *mano*
né *trezza* di fin oro aperse al vento,
né 'n *drappo schietto* care membra *accolse*
 donna sì vaga e bella, come questa
dolce nemica mia. (*Asolani* II, XVI 1-7)

Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi
non vestì donna unquanco
né d'or *capelli in bionda treccia* attorse,
 sì bella com'è questa che mi spoglia
 d'arbitrio, et dal camin de libertade
 seco mi tira, sì ch'io non sostegno
 alcun giogo men grave. (*Rvf* XXIX 1-7)

Esta representación de la cabellera termina así uniendo la imitación de este pasaje del *Canzoniere* con otros en los que aparece despeinada por el aire que la levanta, como por ejemplo *Rvf* 127, 77: «le bionde treccie sopra 'l collo sciolte», o el

más célebre *Rvf* 90, 1: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi»⁵⁹⁵. En el *topos* de la descripción física femenina, Petrarca suele presentar al lector el cuerpo de Laura a través de una lista de detalles anatómicos que van de arriba abajo. Bembo, sin embargo, nos representa el cuerpo de la mujer a través de una rápida mirada que se mueve de abajo hacia arriba. Podemos apreciar entonces el pie, retratado pisando la hierba, que nos recuerda *Rvf* 125, 53-54: «Ben sai che sì bel piede/ non tocchò terra unquanchò», y *Rvf* 243, 7-8: «va or contando ove da quel bel piede/ segnata è l'erba, et da quest'occhi è molle»⁵⁹⁶. El primer verso citado recuerda además muy de cerca al segundo de la canción examinada, de la que reproduce el adverbio *unquanchò*. Del pie se sube a la mano, elemento importante en nuestra investigación, inmortalizada en el momento que mueve una fronda. Aquí también Bembo fusiona distintos pasajes de memoria petrarquesca: *Rvf* 318, 11: «che de bei rami mai non mossen fronda», y *Rvf* 142, 8: «né mosse il vento sì verdi frondi». Es evidente el uso que el veneciano hace de las piezas lingüísticas petrarquescas: el sustantivo *fronda*, el verbo *muovere* en *passato remoto* y la conjunción adversativa *né*. Sin embargo, Bembo innova el modelo justo a través de la añadidura del detalle de la mano.

La estancia se cierra con una típica cláusula petrarquesca, que forma el célebre oxímoron apelativo de Laura, con aplazamiento del adjetivo posesivo *dolce nemica mia*⁵⁹⁷; característica negativa de la mujer, que se enlaza con la expresión del primer verso: *rubella d'Amor*.

⁵⁹⁵ Bembo utiliza para designar la cabellera un término no toscano *trezza*, como también, antes de la última revisión de la obra, se había concedido un *indrezza* (indrizza) en el verso 46. Este uso de un léxico no toscano parece ser justificado de una utilización por parte de Petrarca de formas que representan excepciones con respecto a su norma. La composición del aretino se resiente, como a razón sugiere Santagata en sus notas a la edición del *Canzoniere*, de una influencia profunda del *trobar clus* de Arnaut Daniel, tanto a nivel métrico, como lexical.

⁵⁹⁶ Imagen que, como recuerda Santagata, se inspira a Horacio, *Ars poet.* 158-59: «et pede certo/ signat humum».

⁵⁹⁷ En *Rvf* 179, 2 leemos: «la mia dolce nemica, ch'è sí altèra». Sintagma repetido también por Giusto de' Conti, que en *Bella mano* 47, 2 escribe: «la mia dolce nemica il giorno, ch'io».

En la segunda estancia aparecen dos tópicos de la tradición lírica, presentes ya, como vimos en el capítulo dedicado a las fuentes latinas de *Bella mano*, en la poesía elegíaca, del corazón robado (*mi prese il cor*) y herido (*impiagarlo*):

Quel che *nel mondo*, e più ch'altro mi spiace,
rade volte si vede,
fanno in costei, pur sovra 'l corso umano,
bellezza e castità *dolce concento*.
L'una mi *prese il cor* come Amor *volve*,
l'altra *impiaga*, sì leggiadra e presta,
ch'ei la sua doglia oblia. (*Asolani* II, XVI 8-14)

En *Rvf* 23, 72-73, sólo por dar un ejemplo, Petrarca escribe: «Questa che col mirar gli animi fura,/ m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano». *Impiagare*, en cambio, es neologismo bembiano, construido quizás a partir del perarquesco *inchiave* (v. 21). Pero, a las *piaghe* también hace referencia Petrarca en el verso 35 (*sue piaghe lave*), en la quinta estancia, donde son retratadas las lágrimas que de los ojos bajan a dar alivio al corazón:

Lagrime dunque che da gli occhi versi
per quelle, che nel mancho
lato mi bagna chi primier s'*accorse*,
quadrella, dal voler mio non mi svoglia,
ché 'n giusta parte la sententia cade:
per lei sospira l'alma, et ella è degno
che le sue *piaghe* lave. (*Rvf* XXIX 29-35)

Expresión retomada por Conti varias veces en su cancionero, por ejemplo en *Bm* XXI, donde el corazón del poeta espera consuelo de las misma mano que es causa de sus penas:

Bella e bianca Man, o Man soave,

che armata contro me sei volta a torto,
o Man gentil, che lusingando, scorto
a poco, a poco in pena m'hai sì grave,

dei miei pensieri e l'una e l'altra chiave
t'ha dato l'error mio; da te conforto
aspetta 'l cor che desiando è morto:
per te convien che amor sue piaghe lave.

En otro pasaje de *Bella mano*, sin embargo, Giusto reproduce casi exactamente el verso petrarquesco citado arriba (*Rvf* 23), modificándolo para destacar a la protagonista de su cancionero, la mano de Isabetta. *Bm.* LVI, 9-10:

Costei di cui mi lagno, con sua Mano
m'aperse il petto, e prese il freddo core.

Es interesante notar que si bien, como hemos demostrado, el *topos* del corazón arrancado del pecho del amante es construido según estilemas petrarquescos, la crueldad de la escena representada encuentra referencias seguramente en la violencia de las *petrose* de Dante. En *Voi che savete* 2-4, de hecho, escribe:

udite la ballata mia pietosa,
che parla di una donna disdegnosa
la qual *m'ha tolto il cor* per suo valore.

Una crudeza que se aprecia aun más en la famosa canción *Così nel mio parlar* 53-54, donde el poeta florentino escribía:

Così vedess'io lui fender per mezzo
lo core a la crudele che 'l mio squarta

Tanta ferocidad era inconciliable con el contexto del refinado diálogo amoroso representado en los *Asolani* y, de hecho, en la canción de Bembo la ausencia del detalle

corporal de la mano, que cumple la acción tanto en los versos de Petrarca como de Conti, hace que la escena quede más abstracta y así, al mismo tiempo, menos violenta.

Finalmente, la primera parte de la estrofa (vv. 8-11), imita el terceto petrarquesco de *Rvf* 156, soneto en el que Petrarca elogia las bellezas físicas y espirituales (*angelici costumi*) de Laura:

Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia
facean piangendo un più *dolce concento*
d'ogni *altro* che *nel mondo* udir si soglia (*Rvf* 156, 9-11)

Nótese además de la repetición del sintagma *dolce concento*, el uso del verbo *fare* y de las palabras *altro* y *mondo*.

Con la tercera estrofa empieza la serie de comparaciones descriptivas de las bellezas físicas y morales de la mujer:

Sola in disparte, ov'ogni oltraggio ha pace,
rosa o giglio non siede,
che l'alma non gli rassembri a mano a mano,
avezza nel disio ch'i' serro drento,
quel *vago fior*, cui par uom mai non *colse*.
Così l'appaga e parte la molesta
secura leggiadria. (*Asolani* II, XVI 15-21)

Bembo utiliza en el verso 16 una pareja de términos que nos traen a la memoria una larga tradición poética: *rosa* y *giglio*⁵⁹⁸. Guinizzelli en su famoso soneto *I' vo' del ver la mia donna laudare*, en el que elogia las virtudes físicas y morales (incluso espirituales diría) de la mujer, compara la amada, entre otra cosas bellas y preciosas (flores, oro, joyas, etc.), con la *rosa* y el *giglio*:

⁵⁹⁸ Al lirio Petrarca prefiere la rosa blanca, como se puede apreciar en *Rvf* 246, 5: «candida rosa nata in dure spine», o mejor todavía en *Rvf* 127, 71: «se mai candide rose con vermiglie».

I' vo' del ver la mia donna laudare
Ed *assembrarli la rosa e lo giglio*:
più che stella diana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.

Verde river' a lei rasembro a l'are,
tutti color di fior', giano e vermiglio,
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:
medesimo Amor per lei rafina meglio.

En unos versos igualmente célebres de Dante da Maiano, en cambio, aquellas flores se convierten en el símbolo de la mujer, porque es a ellos a los que el poeta se dirige metafóricamente implorando piedad:

Rosa e giglio e fiore aloroso,
perché ancidete lo vostro servente?
Ché piango e chero voi, viso amoroso,
perciò che tutto son vostro ubidente.
Quando lo guardo, fammi star pensoso,
tant'è gioioso, fresco ed avenente:
volere e core meo, sie coraggioso,
perch'ami lo rubino sprendiente.
E sprendiente siete come 'l sole,
angelica figura e dilicata,
ch'a tutte l'altre togliete valore.
Se risplendete, l'alto Edeo lo vole;
nulla bellezza in voi è mancata;
Isotta ne passate e Blanzif[1]ore.

La rosa y el lirio que, como se puede apreciar, aparecen en contextos de alabanza, contribuyen por un lado a reproducir como efecto inmediato, el contraste entre el rojo y el blanco, que juntos con el amarillo, forman el trío de colores fundamentales para la *descriptio puellae*. Pero, por el otro, las dos flores designan, por antonomasia, otras dos cualidades: la belleza y la pureza, la castidad. Exactamente a

las que hacía referencia Bembo en el verso 11 de la canción en examen: «bellezza e *castità* dolce conento».

Que en el escritorio de Bembo estuviesen, además de textos de Petrarca, los versos de los *stilnovistas*, y en este caso especialmente de Giunizzelli, nos lo indica también el verbo *assembri*, el mismo que utiliza el poeta boloñés (v. 2) y que no aparece nunca, en cambio, en los *Rerum vulgariū fragmenta*⁵⁹⁹.

Connotación sexual tiene también el verso 19 («quel vago fior, cui par uom mai non *colse*»), que además de confirmar la unicidad de la mujer, remarca su castidad. Esta es la idea que evoca la imagen de la flor nunca recogida. La expresión *cogliere un fiore* no es ausente del *Canzoniere*, pero nunca asume este significado metafórico. En *Rvf* 73, 36 se refiere, por el contrario, a las *onorate cose*: «[...] et l'onorate/ cose cercando, e 'l più bel fior ne colse», o en *Rvf* 220, 3 donde las rosas son un significante de un detalle corporal, las mejillas: «[...] e 'n quali spine/ colse le rose, e 'n qual piaggia le brine»⁶⁰⁰. Resulta muy interesante, en cambio, notar que la metáfora está presente justo en los versos de Guinizzelli. En la canción *Con gran disio pensando lungamente*, texto en el que el poeta razona sobre la naturaleza del sentimiento amoroso y las causas que lo generan, el mismo se refiere al sufrimiento causado por el deseo siempre insatisfecho y escribe:

l'amor crescendo *fiori* e foglie ha messe
e vèn la messe - e 'l frutto non ricoglio. (vv. 20-21)

⁵⁹⁹ El verbo, en la forma alterada, *rassebrare*, aparece, sin embargo, tres veces en *Bella mano* (XVII, CXLVIII, CL). Petrarca usa una sola vez *rasembra*, en *Rvf* 135, pero en contexto totalmente distinto.

⁶⁰⁰ Nada parecido hemos encontrado en las rimas de Conti. En *Bm* LXXXVI 6: «che frutto più di lor coglier non pensa», el poeta se refiere a la pérdida de todas las esperanzas de ver su amor correspondido.

Además de la evidente correspondencia verbal existe entre los dos textos una afinidad temática: la celebración del amor también en circunstancias adversas.

En las tres estancias sucesivas Gismondo destaca las virtudes morales de la amada, especialmente de su honestidad, que sella el triunfo espiritual en ella, en detrimento de su físico. De esta forma la mujer puede ejercer su influencia sobre el amante, purificándolo:

Caro *ermellin*, ch'innocente si giace,
vedendo, al cor mi riede
quella del suo penser gentile e strano
bianchezza, in cui mimar mai non mi pento:
sì novamente me da me disciolse
la vera maga mia che, di rubesta,
cangia ogni voglia in pia.

Bel fiume, alor ch'ogni ghiaccio si sface,
tanta falda non diede,
quanta spande dal ciglio altero e piano
dolcezza, che pò far altrui contento;
e sé dal dritto corso unqua non *tolse*.
Né mai s'inlaga ma senza tempesta,
che sì tranquillo sia.

Come si spegne poco accesa face,
se gran vento la fiede,
similmente ogni piacer men sano
vaghezza in lei sol d'onestate ha spento.
O fortunato il *velo*, in cui s'*avolse*
l'anima saga e lei, ch'ogni altra vesta
men le si convenia. (*Asolani* II, XVI 22-42)

La cuarta estrofa se abre con la imagen del *armellin*, el armiño, imagen entre las más antiguas de la literatura romance y que ratifica el uso de fuentes provenzales en esta canción por parte de Bembo. En el *Canzoniere*, de hecho, no encontramos ninguna referencia al armiño, sin embargo, en la literatura provenzal el animal con su

típica piel blanca servía como comparación para el candor de la piel de la mujer, como demuestra, por ejemplo, *Bell' e bianca plus c'us hermis* de Cercamons. Bembo añade a la comparación algo más, el armiño será símbolo de pureza y castidad. Con este propósito el filólogo alemán Elwert⁶⁰¹ cita un soneto de Tebaldeo para mostrar la distinta y renovada sesibilidad *cinquecentesca* que caracteriza la canción de Bembo:

A che bianco Harmelin meco contendi,
quando la dolce amata toccar voglio:
se a tigri, a sassi, a gli arbori mi doglio,
lor m'han pietade, e tu cruel m'offendi;

ragione è che madonna tu difendi
se alcun li noce, e ch'usi ira e orgoglio,
ma me che l'amo e che del cor mi spoglio
per darlo a lei, perché a dispetto prendi?

Forse essere sol vorresti appresso a lei,
ma honesto non mi par, che tempo certo
tu l'hai servita, ed io già un anno e sei,

se il stare e il dormire seco io ti comporto,
cosa che a Giove non concederei,
lascia che prenda anch'io qualche conforto.

La imagen del *bianco Hermelin* sirve al poeta de Ferrara para expresar su deseo de estar en compañía de la mujer amada y reafirmar sus celos, pero, de hecho, no aporta ningún significado adicional a la descripción del personaje femenino.

Para Bembo, en cambio, como para otros poetas posteriores que le mirarán como modelo, el animal se carga de valores morales; valores que el armiño ya había adquirido en Giusto de' Conti. Leamos *Bm XCVI*:

⁶⁰¹ ELWERT, W. T. *Studi di letteratura veneziana*. Firenze: Olschki, 1958. Pp. 130-131.

Solo cacciando un dì come Amor vuole⁶⁰²
un candido Armellin tra i fiori e l'erba,
seguendolo una fera aspra e *superba*,
m'appave a pie d'un fresco e verde colle.

Stanco pareva con gli occhi e il viso molle
chieder soccorso alla sua pena *acerba*,
tal che un cordoglio in mente ancor mi serba,
quell'atto sì che ogni piacer mi tolle.

E giunto al passo, ove poi morte il vinse,
fermossi qui per non macchiar nel fango
tuoi⁶⁰³ casti piedi e le innocenti membra.

Allor sì forte una pietà mi strinse,
che alfin ne piansi, come ancor ne piango,
piangerò sempre infin che mi rimembra.

El *candido armellin* es figura de Isabetta y de su castidad e inocencia como delata el verso 11, en el que aparecen justo los adjetivos *casti* e *innocenti*.

Detengámonos un momento sobre este soneto de Conti. Éste representa, de hecho, un ejemplo de la imitación del poeta de Valmontone y de su típica y original utilización de la fuente petrarquesca, que no es exclusiva, sino que es combinada a menudo con otros modelos. Es interesante notar, en efecto, que en el *Canzoniere* Petrarca no utiliza nunca la imagen del armiño, no obstante su presencia asídua en la lírica medieval, sino que prefiere remontarse a las fuentes clásicas, donde Plutarco y otros poetas nos cuentan de la *candida cerva* amansada por Sertorio. En *Rvf* 190 escribe:

Una *candida cerva* sopra l'erba
verde m'apparve, con duo corna d'oro,

⁶⁰² Considerado el esquema métrico, el presente *vuole* del primer verso debería ser emendado por el perfecto *volle*.

⁶⁰³ Respetando la coherencia textual, el adjetivo posesivo *tuoi* debería ser emendado por *suoi*.

fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
levando 'l sole a la stagione *acerba*.

Era sua vista sì dolce *superba*,
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro:
come l'avaro che 'n cercar tesoro
con diletto l'affanno disacerba.

«Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno
scritto avea di dimanti e di topazi -:
libera farmi al mio Cesare parve».

Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.

La cierva representa aquí a Laura, su piel blanca y sobre todo su inmaculada castidad. Su adjetivo es *candida*, justo el mismo utilizado por Conti para describir su *armellin*. Pero este no es el único indicio por el que acercamos las dos composiciones, sino que encontramos también el verbo “aparecer” en la misma forma (*m'apparve*), la verde hierba (*erba verde*), el adjetivo *superba* (Petarca se refiere a la vista de Laura en pareja antitética con *dolce*, mientras que Conti a la fiera que persigue el armiño⁶⁰⁴), en rima con *acerba*. Además, en la segunda estancia Giusto describe el armellin-Isabetta «stanco pareo con gli occhi e il viso molle»⁶⁰⁵ que reproduce el verso 13 de Petarca: «gli occhi miei stanchi di mirar». Aquí tampoco se trata de una imitación pasiva, en cuanto los ojos son los del poeta y no de la cierva-Laura. Finalmente, último indicio pero decisivo, Conti reproduce el mismo esquema métrico de Petarca (ABBA

⁶⁰⁴ Pero *fera* es término petrarquesco y la pareja de adjetivos *aspra et superba* también aparecen en el *Canzoniere* (cfr. *Rvf* 45, 11).

⁶⁰⁵ *Molle* también es adjetivo petrarquesco. En *Rvf* 243, por ejemplo, el poeta dice que la hierba que el *bel piede* de Laura pisa (imagen que repite la del sonete en cuestión) es hecha blanda por las lagrimas que caen de sus ojos: «il mio cor che per lei lasciar mi volle/ [...] va or contando ove da quel bel piede/ segnata è l'erba, et da quest'occhi è molle». No es casual creo que Giusto se retrate al final del soneto llorando, un llanto perpetuo e inconsolable (*piansi, piango, piangerò*).

ABBA CDE CDE), con la repetición de la rima en *-erba*. La *imitatio* de Petrarca se desarrolla aquí de forma peculiar. El poeta de Valmontone describe a través del modelo una situación nueva e impensable para Petrarca: la amada es perseguida y seducida por otro, el armiño al final muere, así que la lucha de la mujer para mantener su castidad e inonencia es vana. A partir de estos datos notamos el cambio de significante, en cuanto la cierva-Laura no cede a las lisonjas de ningún amante⁶⁰⁶. Para terminar con el soneto de Conti y volver en seguida a la canción de los *Asolani*, avanzaremos otra hipótesis muy sugestiva. Varios intérpretes de Petrarca, primero Muratori, han sugerido la idea - teniendo en cuenta el texto de *Africa* V, donde Masinisa sueña con Sofonisba, comparada ella también con una cándida cierva⁶⁰⁷ - que el soneto en cuestión representa un sueño. Lo mismo se puede decir a propósito del soneto de Giusto de' Conti, un sueño que representa la caída de la amada bajo las insignas del amor de su rival y que marca el desengaño y la pérdida de todas las esperanzas del poeta de ver su amor correspondido. Al mismo tiempo, justificado por el ambigüedad del sueño mismo, el armiño perseguido y sacrificado, por el que el poeta siente una piedad tan fuerte como para echarse a llorar («Allor si forte una pietà mi strinse,/ che alfin ne piansi, come ancor ne piango,/ piangerò sempre infin che mi rimembra»), podría simbolizar también al yo lírico herido mortalmente por las flechas de Amor. Esta interpretación tiene su fundamento en otro pasaje del *Canzoniere*, donde el ciervo no se identifica con Laura sino con Petrarca. Se trata de los tercetos de *Rvf* 209:

Et qual cervo ferito di saetta,
col ferro avelenato dentr'al fianco,

⁶⁰⁶ La interpretación del soneto de Conti es apoyada por la referencia en el soneto XCVIII al personaje mitológico de Daianira: «Staresti, alma spietata, ancor si fera?/ Novella Deianira che mercede/ disdegni e d'ogni tempo pietà fuggi/ che maledetta sia tanta mia fede/ e il cor che in te solo disiando spera,/ se lungi e presso mi consumi e struggi». Daianira fue esposa de Heracles, raptada por un centauro. Deianira no es nunca doble de Laura en el *Canzoniere*.

⁶⁰⁷ Cfr. *Afr.* V 606-7: «Tu [Sofonisba] ne illa fuisti/ candida protrato per vim sbducta marito/ cerva».

fugge, et più duolsi quanto più s'affretta,

tal io, con quello stral dal lato manco,
che mi consuma, et parte mi diletta,
di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco.

Esta es una escena que recuerda muy de cerca la otra: aquí también el ciervo escapa, pero cuanto más huye tanto mayor es el dolor e ineluctable su destino de amante infeliz.

Volvamos a Bembo. Siguiendo con la lectura de su canción, poco después, en el verso 27, encontramos una perífrasis: *vera maga mia*. La mujer retratada como una hechicera corresponde a una larga tradición poética, que se remonta a la elegía latina. La mujer es seductora y como tal urde engaños, junto con Amor, para capturar al amante. Hemos visto ya que en *Bella mano* LXXII Isabetta, según el modelo de Tibulo, es comparada con la maga Circe⁶⁰⁸:

Posson poi tanto in lei gli dolci inganni
de i due begli occhi, ov' il mio ben s' accoglie,
che quanto più mi sforzo men si scioglie
dal crudel laccio, e più segue i suoi danni.

*Qual Circe, o qual Sirena, o qual Medusa,
con erbe, o canto, o venenoso sguardo
m'ha trasformato dalla forma vera?*

En las rimas de Petrarca, en cambio, no hay sitio para una connotación negativa y traviesa de Laura. La tónica, tomada en préstamo del ámbito bélico, del poeta víctima y rehén de la mujer persiste en Petrarca, pero Laura es libre de cualquier culpa. Valga como ejemplo *Rvf* 253:

⁶⁰⁸ Cfr. el apartado *El engaño amoroso*, en el capítulo sobre las fuentes clásicas de *Bella mano*.

O dolci sguardi, o parolette accorte,
or fia mai il dì ch'i' vi riveggia et oda?
O chiome bionde di che 'l cor m'annoda
Amor, et così preso il mena a morte;

o bel viso a me dato in dura sorte,
di ch'io sempre pur pianga, et mai non goda:
o chiuso inganno et amorosa froda,
darmi un piacer che sol pena m'apporte!

Como se puede leer es Amor quien actúa y cautiva al poeta a través de las bellezas de Laura, sus *chiome bionde* le condenan a una muerte segura, pero el *inganno e la froda* de los que se habla en el verso 7 se refieren a la imposibilidad de gozar del amor. Nada tiene que ver entonces con las *erbe, o canto, o venenoso sguardo* de Isabetta.

Si Giusto de' Conti reproduce sin alteraciones significativas el *topos* elegiaco, Bembo lo reutiliza a la luz de la filosofía neoplatónica, fundamento de sus teorías amorosas: el encantamiento procedente de la mujer consiste, de hecho, en convertir el deseo violento en honesto.

Gismondo pasa, entonces, a elogiar la dulzura (*dolcezza* v. 32) de su mujer, sirviéndose de imágenes del mundo natural com el *fiume* (v. 29), el mar (v. 34), o el fuego (*face* v. 36), apagado por el viento como el amor por la castidad ha apagado en ella todo deseo abyecto. A este punto el elogio de la castidad toma la forma de un panegírico que nos conduce al concepto de la dualidad entre cuerpo y alma, fundamental para el neoplatonismo del siglo XVI; un contraste sólo aparente por el hecho de que la belleza corpórea no es otra cosa sino el espejo de la belleza del alma:

O fortunato il velo, in cui s'avolse
l'anima saga e lei, ch'ogni altra vesta
men le si conviene.

El velo representa el cuerpo, el cual es afortunado porque viste al alma sagaz (por elegir la honestidad) y es bello él también porque, de lo contrario, no podría contener tanta belleza espiritual.

El uso de *velo* para referirse al cuerpo es luego común de la lírica italiana y lo encontramos también en varios pasajes del *Canzoniere* y de *Bella mano*⁶⁰⁹.

En las últimas dos estrofas el poeta alaba a la mujer por el efecto benéfico que el amor hacia ella tuvo sobre sí mismo. Gracias a este amor, él pudo librarse de los vínculos terrenales, amando en ella sólo lo espiritual:

Questa vita per altro a me non piace,
che per lei, sua mercede,
per cui sola *dal vulgo m'allontano*;
ch'avezza l'alma a gir là 'v'io la sento,
sì ch'ella altrove mai orma non *volse*;
e più s'invaga, quanto men s'arresta
per la solinga via.

Dolce destin, che così gir la face,
dolci del mio cor prede,
ch'altrui s'presso, a me 'l fan s' lontano;
asprezza dolce e mio dolce tormento,
dolce miracol, che veder non *suolse*,
dolce mia piaga, che per voi mi resta
beata compagnia. (*Asolani* II, XVI 43-56)

⁶⁰⁹ Cfr. *Rvf* 70, 35: «Se mortal velo il mio veder appanna»; *Rvf* 77, 11: «ove le membra fanno a l'alma velo»; *Rvf* 264, 114: «antiveder por lo corporeo velo»; *Rvf* 268, 37-38: «l'invisibil sua forma è in paradiso,/ disciolta di quel velo»; *Rvf* 313, 12: «Così disciolto dal mortal mio velo»; *Rvf* 319, 14: «qual a vedere il suo leggiadro velo»; *Rvf* 331, 55-56: «Questo intendendo, dolcemente disciolto/ in sua presentia del mortal mio velo»; *Rvf* 352, 10-11: «[...] et quel soave tuo velo/ che per alto destin ti venne in sorte»; *Rvf* 362, 4: «lasciando in terra lo squarciato velo». *Bm* III 12-14: «Ed io mirava la più degna forma,/ quando vestì d'un sì mirabil velo/ quest'anima gentil che mi fa guerra»; *Bm* CXLVII, 79: «Spirto celeste avvolto in un bel velo»; *Bm* CL, 14: «l'anima grave e l'affannoso velo». Finalmente, especialmente cercano al verso de Bembo resulta *Bm* XXII, 36: «si avvolse nel bel velo», donde encontramos el verbo *avvolgere*.

En la penúltima estrofa Gismondo afirma: «[lei] per cui sola dal vulgo mi allontano» (v. 45), que se presta a una doble interpretación: alejarse de la gente en búsqueda de soledad (interpretación corroborada por el verso 49: «per la solinga via»), y alejarse del vulgo en cuanto grosero y sensual. La voluntad de quedarse sólo y evitar la muchedumbre es típico de Petrarca, del cual es suficiente recordar el famoso *incipit* de *Rvf* 35: «solo et pensoso i più deserti campi» y también de Propertio: «Haec certe deserta loca et taciturna querenti» (I 18). En el *Canzoniere* encontramos, además, un juicio negativo del vulgo en diferentes pasajes, como en *Rvf* 234, 12: «e 'l vulgo a me nemico et odioso». Sin embargo, formalmente, el verso de Bembo imita *Rvf* 72, 9: «questa sola dal vulgo m'allontana». El concepto expresado por el aretino en esta canción es muy similar al que quiere transmitir en sus versos el veneciano:

Gentil mia donna, i' veggio
 nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
 che mi mostra la via ch'al ciel conduce;
 et per lungo costume,
 dentro là dove sol con Amor seggio,
 quasi visibilmente il cor traluçe.
 Questa è la vista ch'a ben far m'induce,
 et che mi scorge al glorioso fine;
 questa sola dal vulgo m'allontana:

La luz que se desprende de los ojos de Laura enseña al poeta *la via ch'al ciel conduce* y la visión de la mujer lo induce a hacer el bien (v. 7) y le acompaña al *glorioso fine*, que, si algunos críticos han interpretado como “la fama”, debería mejor entenderse como el cielo⁶¹⁰. La referencia al modelo justifica, por consiguiente, la interpretación del verso de Bembo como alejamiento del mundo terrenal.

⁶¹⁰ Cfr. el *glorioso regno* de *Rvf* 29, 41; el verso 13 de *Rvf* 13: «ch'al ciel ti scorge per destro sentero»; o *Rvf* 38, 4: «quella mi scorge ond'ogni ben imparo».

El alma del poeta se dirige donde note la presencia de la amada y a ningún otro lugar⁶¹¹ (vv. 46-47: «ch'avvezza l'alma a gir là 'v'io la sento,/ sì che altrove mai orma non volse»).

Finalmente, la última estrofa es un himno al amor *dolce*⁶¹², adjetivo que se repite 5 veces a lo largo de la estancia a través de una serie de figuras retóricas: anáfora, paralelismo, antítesis, oxímoron y quiasmo. Dulce es pues el destino que aleja la mujer de él, dulces son los robos del corazón⁶¹³, que lo acercan a ella, aunque esté lejos. La mujer es *asprezza dolce* y *dolce tormento*, un dulce y raro milagro, y dulces son también las aflicciones que ella produce en el alma del amante, lo único que queda como *beata compagna*⁶¹⁴.

La canción termina con una tornada que ratifica la unicidad de la belleza física y moral de la mujer, parafrasando a Petrarca, repitiendo el esquema sintáctico de su período y reduciendo la reutilización verbal al mínimo:

Quanto Amor vaga, per beltate onesta
non fu giamai né fia compagna. (Bembo)

Quanto il sol gira, Amor più caro pegno,
donna, di voi non ave. (Petrarca)

⁶¹¹ Declaración de fidelidad, típica también de Petrarca, que por ejemplo en *Rvf* 207, 30-31 escribe: «L'anima, poi ch'altrove non à posa,/ corre pur a l'angeliche faville».

⁶¹² *Dolce* es adjetivo petrarquesco que el poeta eretino utiliza muchas veces para referirse a Laura. Famoso el verso 69 de *Rvf* 23: «de la dolce et acerba mia nemica», en el adjetivo forma una antítesis con acerba. La mano de Isabetta también es descrita «quella dolce Man, sol per me fera» (*Bm* XXVII 3).

⁶¹³ En el texto de Bembo encontramos “prede”, pero hay que interpretarlo con el significado del provenzal *preza* (captura), como ya hace Petrarca en *Rvf* 101, 1-2: Lasso, ben so che dolorose prede/ di noi fa quella ch'a nullo huom perdona (refiriéndose, según el modelo de Horacio *Epist.* II 2,55, a la vejez) y Giusto también en *Bm* CXV 15: «io sento del cor mio far nuove prede».

⁶¹⁴ La insistencia con la que se repite el adjetivo *dolce* al final de la canción es tan obsesiva que no puede ser casual o insignificante. Creemos que, además de remarcar una virtud de la amada, por importante que sea, Bembo nos da sobre todo una pista, muy elocuente, sobre las fuentes de su composición: los versos del *dolce stil novo*.

Bembo imita a Petrarca, pero no se trata de una copia, sino de emulación. Imitando al aretino, el veneciano lo supera, dejando atrás toda la tradición lírica italiana, llegando directamente al origen, a los modelos que habían sido tales también para Petrarca: los *stilnovisti* (especialmente Dante y Guinizzelli) y el provenzal Arnaut Daniel. *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* recuerda, de hecho, unos versos (121-123) de *Tr. Cup IV*:

E rimbombava tutta quella valle
d'acque e d'augelli, ed eran le sue rive
bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle

Versos que a su vez imitan, como los anteriores, un famoso *incipit* del trovador:

Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs,
vergiers, plais, plans, tertres e vaus;
e il vots dels auzels son'e tint

El modelo provenzal no es únicamente fuente de piezas verbales, su imitación es más profunda y llega al contenido de la composición. Si nos fijamos bien, algunos temas fundamentales (tanto en Bembo como en Petrarca) vienen de la composición de Daniel. Después de la primera estancia, en la que el poeta describe las maravillas de la naturaleza conforme a su estado de felicidad debido al enamoramiento, él resulta cautivado, en la segunda estrofa, por las llamas de Amor. Pero las penas sufridas por la pasión y el deseo son sabrosas, como *dolce* era el *tormento* para Bembo:

D'Amor mi pren penssan lo fuocs
e'l desiriers doutz e coraus,
e'l mals es saboros q'ieu sint (vv. 8-10)

Sentimiento duradero e incorruptible:

Mas mi no camja temps ni luocs,
cosseils, aizina, bes ni maus (vv. 15-16)

En conclusión, notamos que la imitación verbal y textual de Petrarca por parte de Bembo se concentra en el principio y en el final de la composición, mientras que la parte central queda más libre. El autor veneciano quiere que el lector más atento se acuerde de Petrarca, a través de una hábil alusión al modelo, que de todas formas no es el único punto de referencia. Si en las demás estrofas, de hecho, el vocabulario y el lenguaje lírico sigue siendo petrarquesco, como queda demostrado, hay que destacar también una tendencia arcaica hacia el provenzalismo. Habíamos señalado los casos de *trezza* o de *prede*, que no pueden considerarse, como quisieran algunos críticos, formas dialectales venetas, también por lo que encontramos escrito en las *Prose*. Allí Bembo, en efecto, hace referencia a los trovadores, a su tradición poética y a su lengua, y se muestra consciente de la influencia que tuvieron sobre la tradición lírica italiana, empezando por los *siciliani*:

Il che se mi si conciede, no sarà da dubitare che la fiorentina lingua da' provenzali poeti, più che da altri, le rime pigliate s'abbia, et essi avuti per maestri. (*Prose* I, VIII)

Senza che molte cose, come io dissi, hanno i suoi poeti prese da quelli, sì come sogliono far sempre i discepoli da' loro maestri, che possono essere di ciò che io dico argomento, tra le quali sono primieramente molte maniere di canzoni, che i Fiorentini, dalla Provenza pigliandole, recate in Toscana: sì come si può dire delle sestine, delle quali mostra che fosse il trovatore Arnaldo Daniello, che una ne fe', senza più. [...] o come sono ancora quelle canzoni, nelle quali rime solamente di stanza in stanza si rispondono, e tante volte ha luogo ciascuna rima, quante sono le stanze, né più né meno: nella qual maniera il medesimo Arnaldo tutte le sue canzoni compose, come che egli in alcuna canzone traonesse eziandio le rime ne' mezzi versi. (*Prose* I, IX)

Queda claro, entonces, que, imitando el esquema métrico de la canción de Petrarca, Bembo suponiese también el modelo de Arnaut Daniel.

Hay otras palabras que, aunque presentes en la lírica italiana, contribuyen a dar un aspecto provenzal a la lengua de la composición de Bembo. Se trata, por ejemplo, de *doglia* y *oblia* (v. 14), *oltraggio* (v. 15), *alma* y *assembri* (v. 17), *strano*, *cangia* (v. 28). Algunos de estos términos los encontramos en el examen metódico de los préstamos lexicales de la lengua poética provenzal, que Bembo realiza en *Prose* I, X:

Presero oltre acciò medesimamente molte voci i fiorentini uomini da questi, e la loro lingua, ancora e rozza e povera, iscaltrirono e arricchirono dell'altrui. Con ciò sia cosa che *Poggiare*, *Obliare*, *Rimembrare*, *Assemblare*, *Badare*, *Donneare*, dagli antichi toscani detta, e *Riparare*, quando vuol dire stare e albergare, e *Gioire* sono provenzali⁶¹⁵.

Pero el provenzalismo no es el único aspecto del lenguaje de esta canción. Al efecto arcaico del que habla Elwert⁶¹⁶ en su comentario hay que añadir formas dantescas, como *rubesta*, *solinga* y *onestate*⁶¹⁷, y otras incluso del florentino “argenteo” como *drento*⁶¹⁸. Y, por último, unos latinismos no comunes que distinguen claramente el estilo lingüístico de la canción de Bembo de la que él escogió como modelo: *concento* (v. 11), *secura* (v. 21), *pia* (v. 27), *unqua* (v. 23), *saga* (v. 41), *vulgo* (v. 45).

L'imitazione in senso grammaticale che mirava alla correttezza e alla toscanità della lingua, lasciava, dunque, ogni libertà all'imitazione in senso stilistico: rifacimento dello stile di un modello, e di più di uno, come in questo caso, non per copiare, ma per rievocare l'originale,

⁶¹⁵ Hay que tener presente que Bembo confunde a veces provenzal y francés.

⁶¹⁶ *Studi di letteratura veneziana*, op. cit. P. 141.

⁶¹⁷ Los adjetivos *rubesto* y *solingo* no aparecen en los *Rvf*, pero sí en varios pasajes de la *Comedia* de Dante: cfr *Inferno* XXXI 106: «non fu tremoto già tanto rubesto»; *Purg.* V 124-125: «Lo corpo mio gelato in su la foce/ trovò l'Archian rubesto». Para el segundo cfr. *Inf.* XXIII 106: «come vuol esser tolto un uom solingo»; *Inf.* XXVI 16: «e proseguendo per la solinga via»; *Purg.* I 118: «Noi andavam por lo solingo piano»; *Purg.* X 20-21: «[...] restammo in su un piano/ solingo più che strade per diserti». Mientras que en *Convivio* VII 8 Alighieri utiliza *onestate* contra la forma *onestade* del Canzoniere petrarquesco: «Nel datore adunque dee essere la providenza in far sì che de la sua parte rimagna l'utilidade de l'onestate, ch'è sopra ogni utilidade, e far sì che a lo ricevitore vada l'utilidade de l'uso de la cosa donata; e così sarà l'uno e l'altro lieto, e per consequente sarà più pronta la liberalidade».

⁶¹⁸ *Drento* es forma desconocida a los escritores florentinos del siglo XIV (cfr. CASTELLANI, A. “Italiano e fiorentino argenteo”. En: *Studi linguistici italiani* (1967). Pp. 3-19; MANNI, P. “Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco”. En: *Studi di grammatica italiana*, 8 (1979). Pp. 115-71).

allundendovi con i mezzi espressivi, con lo stesso vocabolario e, per giunta, riservandosi la possibilità di introdurre nuovi elementi che all'insieme davano un aspetto non misconoscibile di novità⁶¹⁹.

Un petrarquismo, pues, este de los *Asolani* que conserva algo todavía del experimentalismo lingüístico y de la variedad de fuentes que caracterizaba, como en el caso analizado de *Bella mano*, la lírica petrarquista cuatrocentista.

Otro ejemplo elocuente de este *modus operandi* que caracteriza la primera fase de la práctica poética de Bembo es la canción *Se 'l pensier m' ingombra* (*Asolani* II, XXVII).

En el capítulo anterior (II, XXVI), Gismondo, dejando su discurso sobre los efectos de los cinco sentidos en los amantes, especialmente de la vista y el oído, «strumenti dell'animo insieme, insieme e del corpo», pasaba a tratar los beneficios del «pensiero, perció che solamente è dell'animo».

El pensamiento es la única vía de elevación del alma, es lo que nos distingue de los animales y nos permite transformar las sensaciones en sentimientos no sólo en reacción a hechos presentes, sino, a través de la memoria, en relación a acontecimientos pasados. También por la imaginación, sumergiéndose en los eventos futuros. De modo que “più alle divine qualità s'accosta, chi ben guarda, che alle umane” y el pensamiento nos suministra “dolcezza” para el alma, que deberíamos apreciar mucho más de las que los sentidos regalan al cuerpo. Mucho deleite produce, pues, correr con el pensamiento hacia la amada y admirar tanto sus bellezas físicas (*le sue belle parti*) como las morales y espirituales (*la dolcezza, la cortesia, la leggiadria,*

⁶¹⁹ ELWERT, W. T. *Studi di letteratura veneziana*, op. cit. P. 142.

il senno, la virtù, l'animo). Recordando una imagen típica de la retórica amorosa de Petrarca, Gismondo se dirige a Amor con estas palabras:

O Amore, benedette sieno le tue mani sempre da me, con le quali tante cose m'hai dipinte nell'anima, tante scritte, tante segnate della mia dolce donna, che io in lunga tela porto meco ad ogni ora d'infiniti suoi ritratti, in vece d'un solo viso, e uno alto libro leggo sempre e rileggo pieno delle sue parole, pieno de' suoi accenti, pieno delle sue voci, e in breve mille forme vaghissime riconosco di lei e del suo valore, qualora io vi rimiro, cotanto dolce sutemi e cotanto care, non picciola parte di quella viva dolcezza sentendo nel pensiero, che io già, operandolo ella, ne' i loro avvenimenti mi sentia.

Amor es comparado a un pintor que retrata la imagen de la mujer en el alma del enamorado, exactamente como describía Petrarca en *Rvf* 155, 9-11:

Quel dolce pianto mi depinse Amore,
anzi scolpío, et que' detti soavi
mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core;

Topos que vuelve también en *Bella mano*, donde en LII 5-8 leemos:

Questa è colei, che a si soavi affanni
mille fiata e più mi risospinse,
e viva Amor nel cor me la dipinse,
a i gesti, alle maniere, al viso, a i panni?

Tema retomado y desarrollado por Conti en la composición siguiente:

Madonna, del mio petto il bel semblante,
ove a tuo nome già il dipinse Amore,
fia spento, quando al cor l' usato ardore,
agli occhi mancheran lacrime tante.

Scolpita viva viva in un diamante
ti serbo d' ogni tempo in mezzo al core,
né ria fortuna avrà mai tal valore,
che notte e giorno non mi sii d' avante.

E benché ti mostrasti ognor sì cruda,
la dolce fiamma del voler gentile
non spense mai l' oscura tua sembianza.

Ma innanzi che quest' occhi morte chiuda,
conoscerai nel mio debile stile,
a quanto bene alzasti mia speranza.

Y si la memoria no fuera suficiente por sí misma, continua Gismondo, la ayudará el visitar los lugares frecuentados por la amada:

Le quali figure, posto che pure da sé non chiamassero alloro la mia mente così spesso, sì la chiamerebbero mille luoghi che io veggo tutto dì, usati dalla mia donna ora in un diporto e ora in altro; i quali non sono da me veduti più tosto, che alla memoria mi recano: qui fu Madonna in tal giorno, qui ella fece così, qui sedette, quinci passò, di qui la mirai; e così pensando e varcando, quando meco stesso, quando con Amore, quando con le piagge e con gli alberi e con le rive medesime, che la videro, ne ragiono.

Los modelos siguen siendo los versos del aretino, que, por ejemplo, en *Rvf* 112 escribe:

Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera
tractato sono, et qual vita è la mia:
ardomi et struggo anchor com'io solia;
l'aura mi volve, et son pur quel ch'i'm'era.

Qui tutta humile, et qui la vidi altera,
or aspra, or piana, or dispietata, or pia;
or vestirsi honestate, or leggiadria,
or mansüeta, or disdegnosa et fera.

Qui cantò dolcemente, et qui s'assise;
qui si rivolse, et qui rattenne il passo;
qui co' begli occhi mi trafisse il core;

qui disse una parola, et qui sorrise;

qui cangiò 'l viso. In questi pensier', lasso,
nocte et dí tiemmi il signor nostro Amore.

Soneto imitado por Giusto de' Conti en *Bella mano* CXII:

Quanto più m'allontano dal mio bene,
seguendo il mio destin, che pur mi caccia,
tanto più Amor con nuovi ingegni impaccia
mio corso volto a più beata spene.

Or qui le guance più che il ciel serene,
or qui gli ardenti lumi onde mi allaccia,
pur mi dipinge or qui l' ardenti braccia,
onde a gran torto morte il cor sostiene.

Io sento ad ora ad ora soavemente
parlar Madonna sola tra le fronde
di questi boschi inospiti e selvaggi.

Veggio quel maggior Sol, che mi si asconde,
levar coli' altro insieme all' Oriente,
ed abbagliarlo con più vivi raggi.

Como se puede apreciar de este ejemplo, la imitación del modelo petrarquesco en los *Asolani* afecta también la prosa, y en el *incipit* de la canción que sigue, transposición en versos de lo que se ha tratado en el razonamiento anterior, es posible reconocer una prueba de la rigida *imitatio*, que no llega a ser todavía *emulatio*, típica de esta fase de la producción del veneciano:

Se 'l penser, che m'ingombra,
com'è dolce e soave
nel cor, così venisse in *queste rime*,
l'anima saria sgombra
del peso, ond'ella è grave,
et esse ultime van, ch'anderian prime.
Amor più forti lime
useria sovra 'l fianco

di chi n'udisse il suono;
io, che fra gli altri sono
quasi augello di selva oscuro umile,
andrei cigno gentile
poggiando per lo ciel, canoro e bianco,
e fora il mio bel nido
di più famoso et onorato grido.

La poesía resulta una inerte réplica de *Rvf* 125, 1-6, o, como la llama Baldacci,
“un’imitazione illusoria”⁶²⁰:

Se ‘l pensier che mi strugge,
com’è pungente et saldo,
così venisse d’un color conforme,
forse tal m’arde et fugge,
ch’avria parte del caldo,
et desteriasì Amor là dov’or dorme ;
men solitarie l’orme
fôran de’ miei pie’ lassi,
per camapagne et per colli,
men gli occhi ad ognor molli,
ardendo lei che come un ghiaccio stassi,
et non lascia in me dramma
che non sia foco et fiamma.

El tipo de *imitatio* adoptado por Bembo es similar a lo que acabamos de ver en la canción analizada anteriormente. El escritor veneciano, de hecho, quiere hacer manifiesto inmediatamente el texto de referencia, copiando su movimiento prosódico y sintáctico, y utilizando algunas espías lexicales que lo delaten. Sin embargo, a partir ya de la segunda estrofa la variación del modelo se hace cada vez más patente, y Bembo utilizará otros pasajes petrarquescos⁶²¹ combinados con otras fuentes para expresar un tema que era ya el de la canción arquetipo.

⁶²⁰ BALDACCI, L. *Il petrarchismo italiano*, op. cit. Pp. 144-145.

⁶²¹ Otro punto de referencia será la canción inmediatamente sucesiva en el *Canzoniere*, que va unida, como recuerda el mismo Bembo en *Prose* II 13, a la primera por el mismo tema tratado y el esquema

Como se puede verificar observando la primera estrofa de los dos textos, esta vez, a diferencia de la canción analizada anteriormente, Bembo cambia ligeramente el esquema métrico del modelo, ampliando el número de los versos en cada estancia de 13 a 15, pero manteniendo invariable en los primeros diez versos el esquema de rimas (abCabccdee) y la peculiar superioridad de los heptasílabos con respecto a los endecasílabos.

A nivel temático, la canción de Bembo insiste, por lo menos en las primeras cinco estrofas, en el motivo del canto que encuentra inferior a la elevación del pensamiento amoroso:

Ma non eran le stelle,
Quando a solcar quest'onda
Primier entrai, disposte a tanto alzarme;
Che, perché Amor favelle
E Madonna risponda
Là, dove più non pote altro passarme,
S'io voglio poi *sfogarme*,
Sì dolce è quel conento,
Che la lingua no 'l segue,
E par che si dilegue Lo cor nel cominciar de le parole;
Né giamai neve a sole
Sparve così, com'io strugger mi sento:
Tal ch'io rimango spesso
Com' uom, che vive in dubbio di se stesso.
Legge proterva e dura
S'a dir mi sferza e punge
Quel, ond'io vivo, or chi mi tene a freno?
E s'ella oltra mia cura
Dal mondo mi disgiunge,
Chi mi dà poi lo stil pigro e terreno?

mético casi idéntico: «Sono di molti versi rotti alquante canzoni del Petrarca, tra le quali due ne sono di più chell'altre. Ponete ora mente quanta vaghezza, quanta dolcezza, e, in somma, quanta piacevolezza è in questa: Chiare, fresche e dolci acque [...]. D'un verso roto più in quello medesimo e numero e ordine di versi è la sorella di questa canzone, nata con lei ad un corpo. Veggiamo ora, se maggior dolcezza porge il verso roto dell'una, che dell'altra lo intero: Se 'l pensier che mi strugge».

Ben posson venir meno
Torri fondate e salde;
Ma ch'io non cerchi e brami
Di pascer le gran fami,
Che 'n s'è lungo digiuno, Amor, mi dai,
Certo non sarà mai:
S'è f'ur le tue saette acute e calde,
Di che 'l mio cor piagasti,
Ove ne gli occhi suoi nascosto entrasti.
Quanto sarebbe il meglio,
E tuo più largo onore,
Ch'ì avessi in ragionar di lei qualch'arte.
E s'è come di specchio
Un riposto colore
Saglie talor e luce in altra parte,
Così di queste carte
Rilucesse ad altrui
La mia celata *gioia*;
E perché poi si *moia*,
Non ci togliesse il gir solinghi a volo
Da l'uno a l'altro polo;
Là dove or taccio a tuo danno, con cui
S'io ne parlassi, arìa
Voce nel mondo ancor la fiamma mia.
E forse avvenirebbe,
Ch'ogni tua infamia antica
E mille alte querele acqueteresti;
Ch'uno talor direbbe:
'Coppia fedele, amica,
Quanti dolci pensier vivendo avesti!'.
Altri: 'Ben strinse questi
Nodo caro e felice,
Che sciolto a noi dà pace'.
Or, poi ch'a lui non piace,
Ricogliete voi, piagge, i miei desiri
E tu, sasso, che spiri
Dolcezza e versi amor d'ogni pendice,
Dal dì che la mia donna
Errò per voi sicura in treccia e 'n gonna.

Tema que Petrarca desarrolla también en las primeras cinco estancias de su

canción:

Però ch'Amor mi sforza
et di saver mi spoglia,
parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude:
ma non sempre a la scorza
ramo, né in fior, né 'n foglia
mostra di for sua natural vertude.
Miri ciò che 'l cor chiude
Amor et que' begli occhi,
ove si siede a l'ombra.
Se 'l dolor che si sgombra
aven che 'n pianto o in lamentar trabocchi,
l'un a me nõce et l'altro
altrui, ch'io non lo scaltro.
Dolci rime leggiadre
che nel primiero assalto
d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme,
chi verrà mai che squadre
questo mio cor di smalto
ch'almen com'io solea possa *sfogarme?*
Ch'aver dentro a lui parme
un che madonna sempre
depinge et de lei parla:
a voler poi ritrarla
per me non basto, et par ch'io me ne stempre.
Lasso, cosí m'è scorso
lo mio dolce soccorso.
Come fanciul ch'a pena
volge la lingua et snoda,
che dir non sa, ma 'l piú tacer gli è noia,
così 'l desir mi mena
a dire, et vo' che m'oda
la dolce mia nemica anzi ch'io *moia*.
Se forse ogni sua *gioia*
nel suo bel viso è solo,
et di tutt'altro è schiva,
odil tu, verde riva,

e presta a' miei sospir' sí largo volo,
che sempre si ridica come tu m'eri amica.

Quitando la reutilización de algunas piezas lingüísticas, Bembo construye y desarrolla su discurso libremente. Podemos señalar la forma verbal *sfogarme* (v. 22), central en el desarrollo del argumento, en cuanto se refiere al desahogo que produce el cantar las penas amorosas. Las palabras de la rima *moia : gioia*, que Bembo invierte en los versos 54-55, utilizadas en contextos diferentes, son palabras que adquieren una importancia fundamental en la dialéctica erótica. En cambio, en lo que se refiere al poeta y a la descripción de su mísero estado, el verso 30 («com'uom, che vive in dubbio di se stesso») podría resentirse de «l'alma dubbiosa e vaga» (*Rvf* 125, 65)⁶²². Un estado confuso que vuelve a menudo en el *Canzoniere*, como por ejemplo, en *Rvf* 127⁶²³, a cuya primera estancia seguramente miraba Bembo durante la composición de su canción:

In quella parte dove Amor mi sprona
conven ch'io volga le dogliose rime,
che son seguaci de la mente afflicta.
Quai fien ultime, lasso, et qua' fien prime?
Collui che del mio mal meco ragiona
mi lascia in dubbio, sì confuso ditta.
Ma pur quanto l'istoria trovo scripta
in mezzo 'l cor (che sì spesso rincorro)
co la sua propria man de' miei martiri,
dirò, perché i sospiri
parlando àn tregua, et al dolor soccorso.
Dico che, perch'io miri

⁶²² Cfr. también *Rvf* 126, 22 *dubbioso passo*.

⁶²³ La canción 127, junto con la 129, continua el discurso empezado por las canciones “hermanas” (125, 126). Mientras que estas devuelven a la memoria los signos pacificadores de Laura en el paisaje, consagrado a ella, las otras son ejemplos de la imposibilidad, enunciada en *Rvf* 126, 64-65 («Da indi in qua mi piace/ questa herba sì, ch'altrove non ò pace»), de vivir en paz lejos de la mujer y de lo que fue el teatro del amor. Aun así, central queda el tema del recuerdo: «Amor col rimembrar sol mi mantene» (v. 18); «torna a la mente il loco» (v. 82). Y de la imposibilidad del poeta de expresar lo que siente: «che quant'io parlo è nulla/ al celato amoroso pensiero» (vv. 99-100).

mille cose diverse attento et fiso,
sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.

La duda del aretino concierne al orden de las rimas que el poeta tiene que seguir, situación que recuerda muy de cerca la que se describe en *Asolani* II, XXVIII 3-6: «[...] così venisse in queste rime,/ [...] / et esse ultime van, ch'anderian prime»; pasaje que quedaría de difícil interpretación sin la referencia al modelo. Se trata de la oposición entre las *dolci rime leggiadre* de *Rvf* 125, 27 y las *dogliose*. El pasaje de un tipo de rimas a otro nos dirige la memoria al *incipit* de una famosa canción de Alighieri (*Rime* LXXXII) y que el mismo Dante comenta en el tratado IV del *Convivio*:

Le dolci rime d'amor ch'ì' solia
cercar ne' miei pensieri,
convien ch'io lasci; non perch'io non spero
ad esse ritornare,
ma perché li atti disdegnosi e feri

che ne la donna mia
sono appariti m'han chiusa la via
de l'usato parlare.
E poi che tempo mi par d'aspettare,
diporrò giù lo mio soave stile,

ch'ì' ho tenuto nel trattar d'amore;
e dirò del valore,
per lo qual veramente omo è gentile,
con rima aspr'e sottile;

En la primera estancia Alighieri nos advierte de la nueva trayectoria de su poesía: no más dulces rimas de amor y no más el *soave stile* que había tenido cuando escribía sobre este (v. 11), sino *rime aspr'e sottile* (v. 15) para refutar las opiniones equivocadas sobre la nobleza del hombre (v. 14) y para demostrar en qué consiste realmente.

A pesar del distinto contexto y de las diferentes razones del cambio de registro, Petrarca primero y luego Bembo, utilizan la fuente dantesca para sus objetivos. En Petrarca el modelo es más manifiesto, pero no es casual que en la canción de Bembo encontremos el binomio *dolce e soave* (v. 2), que son justo los adjetivos que usa Dante para definir sus rimas y estilo anteriores.

La fuente dantesca es delatada, además, por otro pasaje en el que el poeta florentino se dirige a Amor, se trata de los versos 18-20:

E, cominciando, chiamo quel signore
ch'a la mia donna ne li occhi dimora,
per ch'ella di se stessa s'innamora.

Es a la luz de estos versos que podemos interpretar el verso 45 de *Asolani* II, XXVIII 45: «ove negli occhi suoi nascosto entrasti». El sujeto es Amor y en este pasaje Bembo parece invertir la tónica del enamoramiento, que ve el sentimiento amoroso llegar al corazón del amante a través de sus ojos. Pero Dante nos dice que Amor reside en los ojos de la mujer y que allí se esconde, como hace también Bembo al combinar el modelo de Alighieri con el de Petrarca. Este, de hecho, en *Rvf* 125, 20-23 escribe: «Miri ciò che 'l cor chiude/ Amor et que' begli occhi,/ ove si siede a l'ombra»⁶²⁴. Amor no sólo vive en los ojos de Laura, sino que está sentado en la sombra, casi escondido.

Para cerrar el círculo, el verso recién citado de Petrarca es justo el que precede el 23 («Se 'l dolor che si sgombra»), que, como se ha expuesto, sirve de modelo para el *incipit* de Bembo. Ahora, la rima *ombra* : *sgombra* es rima típica de las *petrose* de

⁶²⁴ La imagen del Amor que descansa en la sombra producida por el cuerpo de la mujer viene de una de las *petrose* de Dante, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*. En los versos 13-16 leemos: «Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,/ trae de la mente nostra ogn'altra donna:/ perché si mischia il crespo giallo e 'l verde/ sì bel, ch'Amor lì viene a stare a l'ombra».

Dante. En la famosa canción *Io son venuto al punto de la rota*, en los versos 9-13

Alighieri escribe:

nel qual ciascun di sette fa poca ombra:
e però non *disgombra*
un sol *penser d'amore, ond'io son carico*,
la mente mia, ch'è più dura che petra
in tener forte imagine di petra.

Además de la rima *ombra : disgombra*, merece la pena destacar que Dante está aquí describiendo la mente cargada del *penser d'amore*, como lo están también el alma y el corazón de Gismondo en la canción de Asolani: «se 'l *penser*, che m'*ingombra*,/ com'è dolce e soave/ nel cor, così venisse in queste rime,/ l'anima saria *sgombra/ del peso ond'ella è grave*». Nótese la correspondencia entre las expresiones *ond'io son carico* y *del peso ond'ella è grave*.

En la *petrosa* leemos, más abajo (vv. 37-39):

ché li *dolzi pensier* non mi son tolti
né mi son dati per volta di tempo,
ma donna li mi dà c'ha picciol tempo.

Una vez más los *dolzi pensier* amorosos, que afirma Dante, no dependen de la estación, sino de una mujer *c'ha picciol tempo*.

La fuente dantesca se revela también en la elección de una serie de rimas, que si bien legitimadas por Petrarca, son típicamente *petrose*. Se trata, además, de las ya

citada *ombra* : *sgombra*, de *sforza* : *scorza*⁶²⁵ (vv. 83-88), *sfogarme* : *passarme*⁶²⁶ (vv. 21-22), *erba* : *serba*⁶²⁷ (vv. 129-130).

En la quinta estrofa de *Asolani* II, XXVIII empieza el motivo pastoral, que domina la segunda parte de la canción: el poeta se confía con la naturaleza, testigo de su amor y en este escenario recuerda la primera aparición de la mujer amada, sus bellezas y sus virtudes:

E se gli onesti preghi
qualche mercede han teco,
faggio, del mio piacer compagna eterna,
pietà ti stringa e pieghi
a darne segno or meco,
e mova da la tua virtute interna
chi 'l mio danno discerna,
sì che, s'altro mi sforza
e di valor mi spoglia,
s'adempia una mia voglia
dopo tante, che 'l vento ode e disperde.
Così mai chioma verde
non manchi a la tua pianta, e ne la scorza
qualche bel verso viva,
e sempre a l'*ombra* tua si legga o scriva.
Già sai tu ben, sì come
facean qui vago il cielo
de le due chiare stelle i santi ardori,
e le dorate chiome
scoperte dal bel velo,
spargendo di lontan soavi odori
empiean l'erba di fiori;
e sai, come al suo canto
correano inverso 'l fonte
l'acque nel fiume, e 'l monte
spogliar del bosco intorno si vedea,

⁶²⁵ Cfr. Dante, *Rime* CIII la rima *scroza* : *forza* (vv. 25-26).

⁶²⁶ En la *petrosa* *Così nel mio parlar* (*Rime* CIII) encontramos por ejemplo la rima *arme* : *atarme* (vv. 12-13).

⁶²⁷ Cfr. Dante, *Rime* C las rimas *erba* : *serba* : *acerba* (vv. 41-44-45).

ch'ad ascoltar scendea,
e le fere seguir dietro e da canto,
e gli augelletti inermi Sovra in su l'ali star attenti e fermi.
Riva frondosa e fosca,
Sonanti e gelid' acque,
verdi, vaghi, fioriti e lieti campi,
chi fia, ch'oda e conosca
quanto di lei vi piacque,
e meco d'un incendio non avampi?
Chi verrà mai, che stampi
l'andar soave e caro
col bel dolce costume,
e quel *celeste lume*,
che giunse quasi un sole a mezzo 'l die
sopra le notti mie:
lume, nel cui splendor mirando imparo
a sprezzar il destino
e di salir al ciel scorgo 'l camino?
Quando, giunte in un loco,
di cortesia vedeste,
d'onestà, di valor sì care forme?
Quando a sì dolce foco
di sì *begli occhi* ardeste?
E so ch'Amor in voi sempre non dorme.
O chi m'insegna l'orme,
che 'l *piè leggiadro* impresse?
O chi mi pon tra l'erba,
ch'ancor vestigio *serba*
di *quella bianca man, che tese il laccio*,
onde uscir non procaccio,
e del *bel fianco e de le braccia istesse*,
che stringon la mia vita,
sì ch'io ne pero e non ne cheggio aita?
Genti, a cui porge il rio
quinci 'l *piè torto e molle*,
e quindi l'alpe il dritto orrido corno,
deh or tra voi foss'io,
pastor di quel bel *colle*
o guardian di queste selve intorno:
quanto riluce il giorno

del mio sostegno andrei
ogni parte cercando,
reverente inchinando
là 've più fosse il ciel sereno e queto
e 'l seggio ombroso e lieto;
ivi del lungo error m'appagherei,
e basciando l'erbetta,
di mille miei sospir farei vendetta.
Tu non mi sai quetar, né io t'incolpo,
pur che tra queste frondi,
canzon mia, da la gente ti nascondi.

En esta parte la influencia de las *petrose* se hace también patente. Estas cuatro composiciones del sumo poeta florentino, como es notorio, se caracterizan por la relación que se crea entre la naturaleza y el estado del poeta amante. No se trata, como sabemos, de un expediente innovador de Dante, sino que de la comparación entre el mundo físico de las plantas y de los animales y los sentimientos del yo lírico estaba llena ya antes la literatura occitana e, *in primis*, el *trobar clus* de Arnaut Daniel.

La naturaleza y su descripción desempeñan un rol importante en las canciones dantescas como en las de Petrarca y de Bembo, que con ellas están en deuda. En *Rime* C todas las cinco estancias están construídas con una primera parte (o sea los primeros 9 versos) dedicada a la descripción de paisajes, situaciones, escenas típicas del invierno, y una segunda parte (4 versos), que evidencia el contraste con el estado de ánimo del poeta perpetuamente enamorado de una mujer más dura que una piedra. En la cuarta estrofa leemos que las verdes frondas de los árboles que en primavera adornan el mundo ya no están y *morta è l'erba* (v. 41). Sólo quedan las hojas verdes del laurel, del pino y del abeto, que las conservan así en todas las estaciones, pero muertos también están *li fioretti per le piagge*, y justo *erba, fiori y piagge* encontramos en la canción de los *Asolani*. Se podría objetar que son palabras comunes en las descripciones de la naturaleza, sin embargo, ellas ocupan puntos estratégicos en la

composición de Bembo, que revelan su afiliación con la petrosa: *erba* está en rima con *serba* (vv. 129-130) exactamente como en el modelo, mientras que *piagge* es un vocativo situado justo en la mitad del verso 71.

Con la segunda *petrosa* (*Rime* CI) Dante desafía abiertamente al maestro provenzal, de quien imita la estancia de canción indivisa⁶²⁸ y sin consonancia de rimas en su interior⁶²⁹. Es interesante notar que las seis palabras-rima, que según el modelo se repiten en todas las estancias son: *ombra*, *colli*, *erba*, *verde*, *petra* y *donna*. Ahora, a excepción de *petra*, que es palabra-clave en el texto de Alighieri y que Bembo evita para que la fuente no resulte tan evidente, todas las demás se encuentran en la canción de *Asolani*, y casi todas en *explicit* y en rima. *Ombra* la encontramos en el verso 90 («e sempre a l'ombra tua si legga o scriva»), cuya dependencia de Dante discutimos anteriormente; no es palabra-rima, pero sí lo son *sgombra* e *ingombra* (vv. 1-3)⁶³⁰. *Colli* aparece en la forma singular en el verso 140 en rima con *molle* (v. 137), palabra que utiliza Dante en el verso 32 («prima che questo legno molle e verde»)⁶³¹. De *erba* ya hablamos hace poco, mientras que el adjetivo *verde* se encuentra al final del verso 87: «così mai chioma verde»⁶³². Finalmente, *donna* en rima con *gonna* en los versos 74-75: «dal dì che la mia donna/ errò per voi sicura in treccia e 'n gonna»⁶³³.

En lo que se refiere a los *topoi* que componen la imagen de la mujer, Bembo sigue generalmente a Petrarca: petrarquescas son las metáforas del *celestes lume*, es

⁶²⁸ Cfr. *De vulgari eloquentia* II, X 2: «Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi - diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur) -; et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra».

⁶²⁹ Cfr. *De vulgari el.* II, XIII 2: «Unum est stantia sine rithimo, in qua nulla rithimorum habitudo attenditur; et huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime, velut ibi: Sem fos Amor de joi donar; et nos dicimus Al poco giorno».

⁶³⁰ Cfr. *Rvf* 125, 22-23: «ove si siede a l'ombra./ Se 'l dolor che si sgombra».

⁶³¹ Cfr. *Rvf* 125, 9-10: «per campagne et per colli./ men gli occhiad ognor molli».

⁶³² Cfr. *Rvf* 125, 74: «fresco, fiorito et verde», donde verde es rima con *perde* del verso siguiente.

⁶³³ Rima que reproduce la de *Rvf* 126, 3-7: «pose colei che sola a me par donna;/ [...] / herba et fior' che la gonna». Pasaje con el que Bembo combina con el madrigal *Rvf* 121: «Or vedi, Amor, che giovinetta donna/ [...] / Tu se' armato, et ella in treccie e 'n gonna».

decir la virtud espiritual (v. 115) y del *sole* (v. 116: che giune quasi un sole a mezzo 'l die)⁶³⁴, las locuciones *begli occhi* (v. 124: di sì begli occhi ardeste) y *bel fianco* (v. 133: e del bel fianco e de le braccia istesse). Sin embargo, focalicemos la atención en algunos detalles que son ejemplo de *variatio* dentro de la *imitatio* del modelo petrarquesco. Ellos, de hecho, reenvían inmediatamente a los versos de Petrarca, pero se construyen de forma diferente, de modo que no encontramos su doble idéntico en los *Rerum vulgarium fragmenta*. El caso, curioso, es que los encontramos, en cambio, en las rimas de *Bella mano*. Los ojos, por ejemplo, son para Bembo *due chiare stelle* (v. 93), como estrellas son también para Petrarca (*Rvf* 157, 10: [...] et gli occhi eran due stelle)⁶³⁵, que, sin embargo, no las define nunca claras en el *Canzoniere*. Combinación que encontramos, en cambio, en *Bella mano* XX 11: «pien tutto d'amore e chiare stelle» (aunque en este caso las estrellas no representan los ojos de Isabetta). Las *chiome dorate* no son binomio petrarquesco, pero sí, una vez más, de *Bella mano* XXV 9: «rubate al sole ha le dorate chiome». En el *Canzoniere* el pie o los pies de Laura son acompañados por los adjetivos *bello* (cfr. *Rvf* 162, 4: et del bel piede alcun vestigio serbe), *snello* (*Rvf* 348, 7: [...] da' più bei piedi snelli), *sancto* (*Rvf* 268, 26: né d'esser tocco da' suoi sancti piedi), pero nunca *leggiadro*, como, en cambio, aparece en *Bella mano* CXXXII 12: «Quando sarà che il bel leggiadro piede». Finalmente, y el más significativo de todos, es el caso de la mano de la mujer. Para describir este detalle del cuerpo de la amada, Gismondo (Bembo) utiliza pasajes de distintos sonetos de Giusto de' Conti, es decir *Bella mano* CL 155:

la bianca man di perle star distesa.

Se *quella bella man non scioglie il laccio* (*Bm* LXXIII 12)

⁶³⁴ Cfr. *Rvf* 230, 1-2: «I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume/ quel vivo sole alli occhi miei non cela».

⁶³⁵ Cfr. el capítulo sobre los *topoi* clásicos de *Bella mano*.

Io parlo lagrimando, e vo' che m' oda
chi pria mi strinse, si che ancor non scioglie
il laccio, ond' al martire Amor mi guida.
E chi della sua *Man tutto m'annoda*,
misero me, del lamentar mio rida,
poiché d'Amor trionfa e di mie spoglie. (*Bm* XCVIII 9-14)

Si el binomio *bianca mano* es ya de Petrarca, este no retrata nunca la mano de Laura en la acción de atar el corazón del poeta con un lazo, metáfora del vínculo amoroso. La escena es mucho más típica, en cambio, del cancionero de Conti, donde la mano de Isabetta es responsable no sólo del enamoramiento del poeta, sino también artífice de acciones mucho más crueles⁶³⁶.

Esta segunda canción, en definitiva, confirma lo que habíamos revelado ya con el análisis de la primera: durante su *tirocinio poetico* el petrarquismo de Bembo se inscribe todavía dentro de la experiencia cuatrocentista cortesana, oscilante entre una imitación literal del modelo petrarquesco, todavía inmadura e incapaz de competir con él, y unas irregularidades estilísticas y lingüísticas debidas a una multiplicidad de fuentes. La sucesiva etapa de las *Rime*, en cambio, marcará con su emulación a Petrarca, el pasaje a una poética distinta y más madura, donde la ya asimilada gramática petrarquesca con su regularidad formal constituirá la base del canon del clasicismo renacentista.

5.3 El petrarquismo de las *Rime* y el topos de la *descriptio puellae*

En 1529 Bembo era ya un literato de altísima fama entre los intelectuales y los señores cultos de todas las cortes italianas. Lo demuestran, por ejemplo, entre otros testimonios de la época, estas palabras que leemos en una carta que el toscano Tolomei

⁶³⁶ Cfr. capítulo II sobre las fuentes clásicas de *Bella mano*.

dirige a Firenzuola en ocasión del encuentro entre papa Clemente VII y el emperador Carlos V: «essendoci venuto il Bembo, guida e maestro di questa lingua, non è ben che si perda sì bella occasione»⁶³⁷. Su obra maestra, donde brillaba su ingenio lingüístico y filológico, las *Prose della volgar lingua*, ya había dado sus frutos y en ese mismo año, muerto Andrea Navagero, la República de Venecia encargó a Bembo la escritura de la historia de Venecia en latín, una lengua que nunca dejará de existir en el panorama de la producción literaria del veneciano, consciente de que no podía prescindir de ella para conseguir fama y respeto intelectual no sólo en Roma.

Así que, el año siguiente, el literato veneciano pudo dedicarse, durante su estancia ociosa y tranquila entre Venecia y Padua, lejos, pues, de las numerosas y absorbentes tareas de la curia romana, a la segunda edición de los *Asolani*, corregidos bajo la nueva luz irradiada por las *Prose*. Sin embargo, las rimas contenidas en los tres libros de los *Asolani* no son suficientes para tener una idea de la producción lírica petrarquista de Bembo, correspondiente a su estancia en Urbino, y abandonada durante el período romano.

En 1530, de hecho, junto con la intensificación de la correspondencia con sus amigos lejanos y al trabajo para la reedición de los *Asolani*, Bembo volvió de buena gana al ejercicio poético y decidió publicar también su primera antología de sus *Rime*. Es en ese año, 1530 -que a razón acabó adquiriendo un valor simbólico para la historia literaria italiana-, el que suele celebrarse como fecha de nacimiento del petrarquismo, cuando también salieron de la imprenta, casi en la otra punta de la península, en Nápoles, las rimas de Sannazzaro.

⁶³⁷ FIRENZUOLA, A. *Opere*. Torino: UTET, 1977.

Lo mismo en la redacción de los *Asolani*, como también en la de las *Rime* hay que suponer cierta correspondencia con experiencias amorosas personales, como evidencia también Signorini:

nella biografia di Pietro, tra gli ultimi anni del '400 e il primo lustro del secolo nuovo: arte e vita, storia e poesia si incrociano a più riprese, e se la produzione letteraria reca le vestigia (abilmente dissimulate) delle vicende personali, meno ovvia è la frequenza con cui l'estro poetico di Bembo occupa gli spazi della conversazione privata⁶³⁸.

Poco sabemos sobre esas vicisitudes de Bembo, quitando el célebre amor por Lucrezia Borgia y la relación con Faustina Morosina della Torre, o el encanto por Madonna Isabetta, Lisabetta Querini, en los últimos años de su vida, cuando ya había conseguido conquistar el tan anhelado cardenalato. Sin embargo, fundamento de la lírica de Bembo no es tanto la real experiencia amorosa, como la imitación en términos humanísticos del modelo de Petrarca. Y citando a Dionisotti:

dove l'imitazione è facile e dove nel processo interferiscono elementi estranei, suggestioni amorose o altre, di una passione che tende a precipitare il discorso, la poesia naturalmente si perde. Dove l'imitazione si affina e richiama a sé intero l'animo dello scrittore, dove il turbamento amoroso è represso e staccato, risolto in piena finzione e ritmo, come avviene in alcuni sonetti tardi, e dove in colloquio con sé stesso o con amici maestri dell'arte il Bembo su quest'arte riflette e si esalta in essa, la poesia sorge esile e diritta in versi e strofe di un tessuto di cui si era perso lo stampo in Italia dopo il 1374⁶³⁹.

Bembo, como había hecho casi dos siglos atrás su indiscutible maestro Petrarca, se dedicó a la poesía lírica a lo largo de toda su vida y decidió ya en edad

⁶³⁸ SIGNORINI, S. "Da Maria a Lucrezia. Su due rime giovanile di Pietro Bembo". En: *Italique*, VI (2003). Pp. 55-76, p. 55.

⁶³⁹ *Prose e Rime*, op. cit. P. 47.

madura recoger sus “rime sparse” en un libro que tuviese, como el del modelo, organicidad y coherencia⁶⁴⁰.

El aspecto del “cancionero” de Bembo en su última redacción de las *Rime*, que corresponde a la póstuma publicación en 1548, marca un aumento considerable del nivel de petrarquismo de su poesía, representando un pasaje de su lírica desde un ámbito puramente estilístico, perseguido y conseguido con esfuerzo, a uno estructural. El petrarquismo de Bembo se puede entender desde un punto de vista más amplio, o sea, desde una perspectiva que comprende una alineación métrica al modelo y una compleja organización orgánica de la obra. Por un lado, el escritor veneciano corrige la excesiva excentricidad que unas composiciones más que otras debían todavía a la cultura cortesana, más propia del siglo anterior, por el otro Bembo, que en parte reconoce e imita las señales cronológicas de Petrarca, muestra haberse dado cuenta de la necesidad de colocar su producción lírica en un diseño más amplio.

Bembo se mostró consciente de la inexistencia de una retórica que regulara la *dispositio* de los textos en una antología, y si consideramos la producción petrarquista que precedió su trayectoria poética, el cancionero de Giusto, conocido seguramente por Bembo, fue, en este sentido, sin duda alguna un ejemplo ilustre y refinado, como también lo fueron los *Amorum libri* de Boiardo.

El libro de Bembo presenta una evidente afinidad con el macrotexto de Petrarca: es una antología de sonetos y de canciones, que, bipartita, repite la división entre “rime in vita” y “rime in morte di Laura” del *Canzoniere*⁶⁴¹.

Si dirigimos nuestra atención a los textos, nos damos cuenta en seguida que el soneto, escrito en 1529 para la primera impresión de las *Rime*, y que desempeña el

⁶⁴⁰ Cfr. ALBONICO, S. “Come leggere le “Rime” di Pietro Bembo”. En: *Filologia italiana*, 1 (2004). Pp. 159-180.

⁶⁴¹ Aunque es probable que no fuera originariamente idea de Petrarca esa bipartición (cfr. SANTAGATA, M. *I frammenti dell'anima*, op. cit. Pp. 148-158).

papel fundamental (para la estructura del macrotexto) de proemio, presenta temas en común con *Rvf* 1. Ambos poetas, de hecho, ya maduros, vuelven su propia mente al *giovenile errore*, de lo que la experiencia y la sabiduría conquistadas los alejan⁶⁴². Bembo empieza con dos *passati remoti*, *piansi* y *cantai*, para marcar la distancia de “quand’era in parte altr’uom” con respecto a lo que es ahora:

Piansi e cantai lo strazio e l’aspra guerra,
ch’i’ ebbi a sostener molti e molti anni
e la cagion di così lunghi affanni,
cose prima non mai vedute in terra.

Dionisotti evidencia que la pareja de verbos aparece en *Rvf* 344, 12:

piansi e cantai: non so più mutar verso;
ma di et notte il duol ne l’alma accolto
per la lingua et per li occhi sfogo et verso.

Pero si para Bembo las acciones expresadas parecen ser interpretables, dado el contexto negativo en el que se considera la reprobada experiencia amorosa, simultaneas, como un canto poético constituido por llanto, en Petrarca, como ya había intuido Leopardi⁶⁴³, las acciones son opuestas. Como también en *Rvf* 229, 1-2 («Cantai, or piango, et non men di dolcezza/ del piager prendo che del canto») y en *Rvf* 230, 1-2 («I’ piansi, or canto, ché ‘l celeste lume/ quel vivo sole alli occhi mei non cela»), en los versos arriba considerados de *Rvf* 344, la muerte de Laura (v. 9: «Ogni mio ben crudel Morte m’ à tolto») le impide pasar del llanto al canto.

Piangere y *cantare*, conjujados cada vez de formas distintas, antítesis emblemática del estado de escisión del alma del poeta, se encuentran juntos en otros

⁶⁴² Tema tópico, presente también en el primer soneto de los *Amorum libri* de Boiardo, donde leemos en el v. 4: «quel che alor mi piacque, ora mi dole».

⁶⁴³ PETRARCA, F. *Rime*, edición de G. Leopardi. Milano: Stella, 1826.

pasajes de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*⁶⁴⁴, pero se debe dirigir la atención hacia otro verso que muy probablemente ha desencadenado la memoria de los demás pasajes de Petrarca, o sea el verso 5 del proemio. Allí el verbo *piangere* se encuentra junto con *ragionare*: «del vario stile in ch'io piango et ragiono».

El tiempo presente hace que el arrepentimiento moral del escritor aretino, que se acerca a la última etapa de su vida mortal, parezca mucho más sincero que el de Bembo, el cual, utilizando un tiempo pasado, no hace más que subrayar la distancia psicológica que lo separan de aquellos eventos. Petrarca, de hecho, pedirá perdón a los lectores y espera encontrar en ellos piedad dos versos después, tanta es la vergüenza por las *vane speranze* (v. 11: «di me medesimo meco mi vergogno»):

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

El yo lírico cuenta con la solidaridad de quienes, dotados de afín sensibilidad, han experimentado los mismos sufrimientos, bajo las insignias de Amor; los mismos, a los que se dirige con el vocativo *voi* inicial («Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono»). Bembo también apostrofa a los adeptos del dios hijo de Venus, pero con la intención de volverse un ejemplo para ellos:

Ché potranno talor gli amanti accorti,
queste rime leggendo, al van⁶⁴⁵ desio,
ritoglièr l'alme col mio duro exempio⁶⁴⁶.

⁶⁴⁴ *Rvf* 252, 1: «In dubbio di mio stato, or piango or canto»; *Rvf* 259, 8: «Sorga, ch'a pianger et cantar m'aita»; *Rvf* 332, 60: «ove è colei ch'i' canto et piango in rime».

⁶⁴⁵ Se note el utilizo del adjetivo *vano* como en *Rvf* 1, 6: «fra le vane speranze e 'l van dolore».

⁶⁴⁶ Vislumbramos en estos versos cierto eco de los que cierran la primera elegía del primer libro de Propertio: «Hoc, moneo, vitate malum: sua quemque moretur/ cura, neque assuetu mutet amorem locum./ Quod si quis monitis tardas adverterit auris,/ heu referet quanto verba dolore mea».

Como también su modelo y maestro, Bembo busca, en realidad, la fama y la inmortalidad poética, pero su postura es mucho más explícita que la del aretino: Petrarca pide perdón, Bembo, en cambio, afirma su ejemplaridad, porque ejemplar era considerada la historia contada en el *Canzoniere*⁶⁴⁷.

La intención del poeta veneciano aflora también de la segunda cuarteta, en la que encontramos además la clásica (y muy renacentista) invocación a las Musas, que cancela del soneto el conflicto espiritual petrarquesco para ser expresión del “autocoscienza artistica”⁶⁴⁸:

Dive, per cui s'apre Elicona e serra,
use far a la morte illustri inganni,
date a lo stil, che nacque de' miei danni,
viver, quand'io sarò spento e sotterra.

Los tercetos finales de las dos composiciones proemiales están relacionados por un rechazo claro de la contingencia. Pero, comparándolos, los versos de Petrarca están impregnados de una melodía clásica, suenan, de hecho, casi como la advertencia virgiliana de *Georgicae* III 284 («Sed fugit interea fugit irreparabile tempus»):

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pantérsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Mientras que en Bembo el motivo religioso se hace mucho más explícito:

e quella strada, ch'a buon fine porti,
scorger da l'altre, e quanto adorar Dio,
solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio.

⁶⁴⁷ Similar es la actitud de Perottino en el primer libro de los *Asolani*, el cual quiere que personal sufrimiento debido al amor logre un valor ejemplar: «forse perché io soverchio vivendo rimanga, per essemplio de' miseri, bene lungamente infelice» (I, XIV); «avenga che essi di soverchia miseria mi potessono far essemplio a tutto 'l mondo» (I, XVII).

⁶⁴⁸ Cfr. GARDINI, N. *Le umane parole*, op. cit. P. 71.

Además, el *contemptus mundi* petrarquesco y típicamente medieval se transforma en abierto elogio de lo terrenal, renacentista y neoplatónico, en cuanto creación y morada de Dios.

La presencia de la Musas, llamadas a reforzar la inspiración y apoyar al poeta en su hazaña literaria, *topos* de los versos griegos y latinos, vuelve, como decíamos, a ocupar los *incipit* de las rimas renacentistas, fruto de un gusto nuevo, determinado por una nueva sensibilidad y un renovado interés hacia lo clásico. Si la invocación de las diosas del Elicono se convierte en típica de la lírica del siglo XVI (no encontramos nada parecido por ejemplo en la otra grande antología cuatrocentista y petrarquista, la de Boiardo), en *Bella mano* II, como ya habíamos podido notar en el segundo capítulo de este trabajo, Conti invoca la mano de Isabetta porque el intelecto del poeta por sí no es suficiente *all'alta impresa*:

All' *alta impresa*, ove la mente stanca
drizza l' ingegno e le parole morte,
soccorra chi m'ha posto in dura sorte:
che l'intelletto per se stesso manca.
Porgami speme quella bella e bianca
man eh '1 cor strugge, e par che mi conforte ;
e renda l'alma in sua ragion più forte
chi spesso le mie guancie inrossa e inbianca.

Alta impresa es binomio petrarquesco, que encontramos en *Rvf* 5, 6, el famoso soneto donde el literato aretino juega con el nombre de la amada, Laura-laureata, cuya última sílaba parece invitarle a desistir de cantar las alabanzas de la mujer, a causa de su inadecuación a la difícil tarea (*taci* v.7):

Vostro stato real, che 'ncontro poi,
raddoppia a l'*alta impresa* il mio valore;

ma: *taci*, grida il fin, ché farle honore
è d'altri homeri soma che da' tuoi⁶⁴⁹.

Boiardo, en el segundo soneto del primer libro de los *Amorum libri* habla de
tanta empresa que su estilo no puede igualar:

Ma la mia mente che è di voglia accesa
mi fa sentir nel cor sì dolce sòno
che il cominciato stil non abandono,
benché sia diseguale a *tanta empresa*.

Que el poeta de la corte estense continuase en la composición de su soneto, el quinto de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, es evidente por la presencia de otras espías lingüísticas, como *dolce sòno* del verso 6 que imita “il suon de' primi dolci accenti suoi” (*Rvf* 5,4), y *nel cor*, que aparece, an cambio, en el verso 2.

Como cuidadosamente explica Gardini, después de la experiencia lírica de los *Asolani* «il giovane Bembo si sforza di appropriarsi il “codice” di Petrarca, non il “messaggio”, al fine di produrre un proprio “canzoniere”»⁶⁵⁰. La identidad de los códigos no implica igualdad en los mensajes, y si Bembo escribe su primer soneto manteniendo un ojo constante en el *Canzoniere*, las palabras de Petrarca cobran un significado distinto. La imitación del poeta aretino por parte del veneciano prevé, de hecho, que los significantes sean sometidos a una constante y notable revisión. El *mondo*, por ejemplo, que en el sistema poético medieval de Petrarca representa todo lo que se opone a lo espiritual, para Bembo no es nada más que un espacio físico. Así el término *cose* que en el *Canzoniere* designa las bellezas terrestres de Laura, a las que

⁶⁴⁹ Como recuerda Santagata en su edición del *Canzoniere* este es un motivo de Horacio (*Ars poet.* 38-40: «Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus, et versate diu, quid ferre recusent, / quid valeant humeri»), que tendrá éxito entre los tratados medievales (*De vulg.* El. II, IV, 4: «Ante omnia ergo dicimus unumquemque debere materie pondus propriis humeris coequare»).

⁶⁵⁰ GARDINI, N. *Le umane parole*, op. cit. P. 67.

el poeta contrapone las *celesti et immortali*⁶⁵¹, en el verso de Bembo, que añade el recuerdo de *Rvf* 158, 9-11⁶⁵², se reducen a su significado literal. Gardini señala más ejemplos, pero los dos citados sirven para dar una idea de cómo la *imitatio* bembiana, rechazando el serivilismo y la inercia, quiere ser algo innovador. Vaciando la lengua del modelo de los significados originales, de hecho, Bembo realiza una *mediocritas* lingüística que hace del *Canzoniere* un modelo de escritura literaria.

Pur potendo meritare la stroncatura di Baretto, il primo sonetto delle Rime rivela che Bembo non si appropria il testo di Petrarca senza estensiva rielaborazione e che, da ultimo, la ripresa della lingua petrarchesca mira a creare una voce originale. Le somiglianze letterali tra i testi di Bembo e di Petrarca, sia di vocabolario sia di metrica, perfino la replica vera e propria di segmenti testuali (la citazione) non sono che i risultati più ovvi ed esterni di una *imitatio* più profonda, il cui scopo primario è la costituzione di una lingua poetica riconoscibile e universale per mezzo di un *medium* circoscritto e regolato. La poetica imitativa di Bembo censura l'inventiva verbale. La grandezza del poeta ora dipende dalla capacità con cui egli dimostra di piegare i limitati segni di un vocabolario lirico dato a variazioni e ricombinazioni infinite⁶⁵³.

Como decíamos antes, la imitación de Petrarca involucra también el macrotexto de las *Rime*, que en su última edición se constituyen según un orden y una estructura bien determinados: el cancionero es formado, de hecho, de las composiciones que van de la 1 a la 134, la 135 supone una separación y de 136 a 155 tenemos textos de encomio (o de correspondencia). Por último, los textos “in morte” con final espiritual. La estructura del macrotexto, pues, se rige sobre una estudiada partición interna, en la que ocupan un papel diegético importantes para el desarrollo

⁶⁵¹ *Rvf* 339, 1-8: «Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse,/ quanto studio et Amor m'alzaron l'ali,/ cose nove et leggiadre, ma mortali, che 'n un soggetto ogni stella coperse:// l'altre tante sì strane et sì diverse/ forme altere, celesti e immortali, perché non furo a l'intellecto eguali,/ la mia debile vista non sofferse».

⁶⁵² «Amor e 'l ver fur meco a dir che quelle/ ch'i' vidi eran bellezze al mondo sole,/ mai non vedute più sotto le stelle».

⁶⁵³ GARDINI, N. *Le umane parole*, op. cit. Pp. 72-73.

narrativo de la historia también los sonetos 2 y el 3, que presentan el enamoramiento del poeta. Leamos el primero:

Io, che già vago e sciolto avea pensato
viver quest'anni, e sì di ghiaccio armarme
che fiamma non potesse omai scaldarme,
avampo tutto e son preso e legato.

Giva solo per via, quando da lato
donna scesa dal ciel vidi passarme,
e per mirarla, a piè mi cadder l'arme,
che tenendo, sarei forse campato.

Nacque ne l'alma insieme un fero ardore,
che la consuma, e bella mano avinse
catene al collo adamantine e salde.

Tal per te sono, e non men' pento, Amore,
purché tu lei, che sì m'accese e strinse,
qualche poco, Signor, legghi e riscalde.

Las cuartetas describen el enamoramiento a través de metáforas petrarquescas. En la primera encontramos: la *militia amoris*, derivada, como vimos en el segundo capítulo de los poetas elegíacos latinos (*armarme* v.2); la imagen del poeta prisionero, que pierde su libertad y se convierte en *servus amoris* (cfr. la oposición entre *sciolto / preso-legato*); y la del sentimiento amoroso expresado a través de las imágenes antitéticas del fuego y del hielo (*ghiaccio / fiamma*). En la segunda cuarteta el poeta, despojado de las armas, será presa de Amor por mirar a la mujer («e per mirarla, a piè mi cadder l'arme»), criatura celeste, descendida del cielo.

Es posible reconocer en el soneto cierta influencia de *Rvf* II, composición que tiene la misma función narrativa. Bembo, de hecho, reproduce el mismo esquema métrico (ABBA ABBA CDE CDE) de la composición de Petrarca, construída sobre la

metáfora de la guerra y en la que casi todas las palabras-rima pertenecen al ámbito semántico bélico y una de ellas es justo “arme”:

Per fare una leggiadra sua vendetta,
et punire in un dí ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta.

Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi et ne gli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giú discese
ove solea spuntarsi ogni saetta.

Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme,

overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarne.

Amor, armado de su tradicional arco, es retratado como un experto militar que espera el momento adecuado para atacar a su enemigo. La *virtude* del poeta, es decir la fuerza de la razón y de la voluntad, no obstante su estrategia defensiva, o sea la de atrincherarse alrededor de los ojos y del corazón (responsable del enamoramiento y entonces metafóricamente de la derrota), trastornada (*turbata*) por el primer asalto (otro término bélico) de Amor, no tuvo ni la fuerza ni el tiempo de reaccionar y defenderse («non ebbe tanto né vigor né spazio» v. 6).

Bembo también escribe en su soneto que intentó defenderse dotándose de una armadura de hielo, pero que nada pudo contra el fuego de la pasión, tanto que *cadder l'arme*⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ La *saetta* y el *arco*, atributos de Amor citados por Petrarca, aparecen en el soneto sucesivo de Bembo: «né teme di saetta o d'altro inganno,/ se non quand'egli è colto in mezzo 'l fianco/ da buon

Para la descripción del sujeto lírico, que de libre es puesto en cadenas, Bembo remite una vez más a Petrarca. En *Rvf* 89, 10-11, por ejemplo, el aretino escribe: «[...] Ohimè, il giogo et le catene e i ceppi/ eran più dolci che l'andare *sciolto*». Pero el tema recurre muchas veces en *Bella mano* también, donde en el soneto LXXXII leemos:

Se spegne il fuoco che mia vita arriva
il fonte che per gli occhi miei distilla,
pria che *l'ardor che dentro mi sfavilla*
aggia del corpo in tutto *l'alma* priva;

libero e sciolto allor convien ch' io viva
si che d' Amor non senta una *favilla* ;
e cerchi un'altra vita più tranquilla,
da poi che a torto il mio Signor mi schiva.

Conti describe aquí la imposibilidad de vivir ya sin la pasión destructora y mortífera, es decir el *vivere sciolto* del *ardore* que consume el alma, del que habla en su soneto Bembo («avampo tutto e son preso e legato» v. 4). Los puntos de contacto parecen notables y significativos.

No es casual, entonces, que en el verso 10 encontremos una *bella mano* retratada en la acción de atar el cuello del poeta con cadenas *adamantine e salde*. Ahora, las cadenas son un suplicio al que tiene que someterse el poeta-amante ya en el *Canzoniere* y en *Bella mano*: «et come vero prigioniero afflicto/ de le catene mie gran parte porto» (*Rvf* 76, 9-10); «Carità di signore, amor di donna/ son le catene ove con molti affanni/ legato son, perch'io stesso mi strinsi» (*Rvf* 266, 9-11); «son le catene

arcier, che di nascosto scocchi». Donde el poeta veneciano retoma también la imagen petrarquesca del ciervo solitario: «et in un cervo solitario et vago/ di selva in selva ratto mi trasformo:/ et anchor de' miei can' fuggo lo stormo» (*Rvf* 23, 158-160); «et qual cervo ferito di saetta,/ col ferro avelenato dentr'al fianco,/ fugge, et più duolsi quanto più s'affretta» (*Rvf* 209, 9-11). Fuente común es Virgilio, *Aen.* IV 69-73: «uritur infelix Dido totaque vagatur/ urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,/ quam procul incautam nemora inter Cresia fixit/ pastor agens telis liquitque volatile ferrum/ nescius: illa fuga silvas saltusqueperagrat/ Dictaeos; haeret lateri letalis harundo».

che per man d'Amore/ già m'han si stretto intorno al cor dolente/ che a forza converrà
che amando pera» (*Bm XLV 12-14*)⁶⁵⁵. Pero es otro el pasaje de Conti que Bembo
pudo tener en cuenta para su inspiración y me refiero a *Bm LII*, donde en la primera
cuarteta leemos:

È questa quella *Man* che già tant' anni
all'amoroso nodo mi *distrinse*?
e questo *il collo*, dove Amor *m'avvinse*
per forza per destino e per inganni?

Se debe destacar la presencia de los verbos *distrinse* : *avvinse* en rima (*avvinse*
: *strinse* en Bembo) y la presencia de la mano de la amada, que, como muchas veces
pasa en el cancionero de Conti (a diferencia del de Petrarca) se hace responsable de
acciones crueles y cruentas en detrimento del poeta⁶⁵⁶.

En las *Rime*, Bembo se detiene en el detalle de la mano femenina en cinco
sonetos. Por lo general el modelo de referencia son los *Rerum vulgarium fragmenta*,
pero podemos aislar un par de casos, por lo menos, que delatan una segura influencia
contiana.

En el soneto XXVII, que se inspira en un juego de sociedad, en el verso 8
vemos retratada la mujer que tiende su mano hacia el poeta: «mi *porse* ignuda la sua
bella mano». El verso es claramente imitación de *Rvf 37, 116*: «ch'ella ti *porgerà* la
bella mano», combinado con el incipit de *Rvf 200*, soneto que pertenece al ciclo del
guante: «Non pur quell'una bella *ignuda* mano». Es importante recordar que *Rvf 37,*
116 es traducción de un verso de Ovidio (*Her. XVIII 16*), del que también se sirvió
Giusto de' Conti en *Bella mano XXXVI, 87-89*: «*la Man leggiadra e sopra ogni altra*

⁶⁵⁵ El uso extenso de las cadenas en la lírica se debe a su presencia en la poesía latina. Santagata propone, como fuente del primer pasaje petrarquesco Persio, V 157-60: «nec tu, cum obstiteris semel instantique negaris/ parere imperio, “rupi iam vincula” dicas;/ nam et luctata canis nodum abripit, et tamen illi,/ cum fugit, a collo trahitur pars long catenae».

⁶⁵⁶ Cfr. capítulo II.

bella,/ la qual prende a diletto i dolor miei,/ ti porgerà colei», fuente de la que Bembo también beberá para proponer de nuevo, a su manera, el *topos* de la mano. El sintagma *bella mano* vuelve, de hecho, en *Rime XC*, soneto que describe un sueño amoroso. En la segunda cuarteta el poeta sueña con escuchar la *cara voce* de la mujer y con tocar su *bella mano*:

No fu sì cara voce unquanco udità,
né tocca, dicev'io, sì *bella mano*

La mano es aquí símbolo de la pasión erótica que atormenta al yo lírico. El tocar el cuerpo de la mujer no era lícito dentro del código que regula el amor cortés (y, de hecho, el atrevimiento de Bembo se hace posible sólo dentro de un marco onírico) y tanto en Petrarca como en Conti permanece como un deseo irrealizable:

Canzon, s'al dolce loco
la donna nostra vedi,
credo ben che tu credi
ch'ella ti porgerà la bella mano,
ond'io son sì lontano.
Non la tocchar; ma reverente ai piedi
le di' ch'io sarò là tosto ch'io possa,
o spirto ignudo od uom di carne et ossa. (*Rvf* 37, 113-120)

Se per destin, Canzone, o per pietade
la Man leggiadra e sopra ogni altra bella,
la qual prende a diletto i dolor miei,
ti porgerà colei,
che il mio cor volge in questa parte, e in quella,
dille, *perché toccarla a me non lice?*
e poi, lasso infelice,
mira l' alta eccellenzia che mi uccide,
che mal per me si vide
il fronte, e il viso, e quella bionda trezza,
poiché mia mia morte fan di sua bellezza. (*Bm* XXXVI, 86-95)

Más interesante para nuestra investigación es el soneto CXXIII, una galante respuesta de Bembo a un soneto de Veronica Gambara. En los versos 5-6 escribe:

Sento la bella *man*, che 'l nodo *prende*
e *stringe* sì [...]

Período que a nuestro parecer reproduce, cambiando la cadena por el nodo, los versos de Conti:

se non rompe la *Man*, che già la *prese*,
quella catena d' oro, ove la *stringe* (*Bm XXXVI*, 42-43)

La mano femenina *prende* y *stringe*, justo como en los versos del veneciano. Además, poco antes, en el verso 3 del mismo soneto, Bembo escribía: «nel laccio, in ch'io già fui», que evoca el *che già la prese* de Conti.

Vemos así que Bembo, partiendo del verso de Ovidio, entrelaza y combina la imitación de las dos fuentes, que también se sirvieron de aquel verso, para representar ese mismo detalle corporal.

Finalmente, como prueba ulterior de la influencia de Conti en la representación del *topos* en cuestión se debe añadir el verso 23 de la balada CLXV: «la *tua pietosa man* non ne suspenda», donde el sintagma *pietosa man*, que se refiere a Dios, siendo la composición una oración de arrepentimiento, es probablemente contiano: «dalla benigna e *sua pietosa mano*» (*Bm CXLVI* 14), puesto que no aparece nunca en el *Canzoniere* de Petrarca.

La mano es sólo uno de los elementos que constituyen el *topos* de la *descriptio puellae*. El retrato poético de la mujer en la lírica medieval y renacentista, de hecho, es fuertemente sometido a las reglas de un canon, caracterizado por un catálogo fijo

de partes anatómicas privilegiadas y que supone una concepción estereotípica de la belleza física femenina.

Como explica Giovanni Pozzi en sus artículos⁶⁵⁷, el poeta dispone de dos modos lingüísticos para representar el aspecto físico: la denominación del detalle corporal (la cabellera, los ojos, la mano, etc.) o la utilización de la metáfora (oro, sol, marfil, etc.). En este segundo caso, los elementos que gobiernan el discurso metafórico son dos: las motivaciones de la metáfora (color, resplendor, etc.) o los figurantes, es decir los elementos u objetos con los que se realiza la metáfora, (oro y ámbar para la cabellera, coral para los labios, etc.). Se trata, pues, de un conjunto semántico compuesto por partes que se pueden combinar de formas distintas.

A diferencia de la edad antigua, de donde hemos visto que proceden la mayoría de las metáforas, en la Edad Media, y sobre todo en la producción poética de Petrarca, estos elementos cristalizaron en esquemas invariables de contenido y forma. Los componentes fueron reducidos y recompuestos en un sistema de bellezas que se convierte en modelo y sigue estas reglas:

- la enumeración de las partes anatómicas tiene que hacerse de la cabeza a los pies;
- los miembros más nobles, correspondientes a la parte superior, tienen que ser expresados a través de metáforas;
- las metáforas tienen que respetar un repertorio fijo de comparaciones: rosas, lirios, estrellas, diamantes, etc.;
- las motivaciones prevalentes tienen que ser tomadas del ámbito semántico del color y del resplendor.

⁶⁵⁷ POZZI, G. *Temî, topoi, stereotipi*, cit.; Id. *Il ritratto della donna*, op. cit.

Petrarca no sólo contrajo el canon sino que lo estructuró según rígidas correspondencias internas:

- redujo el número de los miembros nombrados, citando sólo algunas partes del rostro (cabellera, ojos, mejillas, boca) más una parte anatómica elegida entre cuello, seno y mano;
- privilegió el uso de determinadas metáforas;
- redujo las motivaciones a las del color y resplendor y, por lo que se refiere al primero, a la tríada amarillo, rojo y blanco (con rarísimas excepciones como el negro de las cejas o el azul de los ojos, que sólo aparecen una vez);
- redujo el número de los figurantes a la sola rosa para el rojo, al oro y al ámbar por el amarillo, dejando más posibilidades para expresar el blanco;
- sistematizó las relaciones entre las motivaciones de rojo, blanco y amarillo y de sus figurantes según dos esquemas invariables: la repetición indeterminada de una pareja de figurantes o la disposición de los datos según la colocación asimétrica de 2 : 1;
- sistematizó las relaciones entre las motivaciones, evitando para las motivaciones primarias del color la combinación homogénea (por ejemplo rosas y lirios)⁶⁵⁸, y rehuye también al mismo tiempo, dentro de las motivaciones secundarias, el encuentro de una pareja heterogénea (por ejemplo perlas y lirios).

Durante el experimentalismo de la experiencia poética cortesana del siglo XV, el canon breve se caracteriza por la multiplicación de los figurantes y la consiguiente

⁶⁵⁸ Es verdad que nunca encontramos, como afirma Pozzi, en los versos de Petrarca la pareja formada por las rosas y los lirios. Pero hay que señalar un verso del *Canzoniere* (Rvf 127, 71: «se mai candide rose con vermiglie») que no corresponde a la susodicha regla. Las motivaciones primarias de color (blanco y rojo), de hecho, es dada por una combinación homogénea (rosas blancas y rosas rojas).

pérdida de relación entre los detalles físicos y los objetos que los representaban. Los figurantes resultarán señas de una genérica preciosidad y no de partes anatómicas precisas, quedando así libres de combinarse con toda una cadena de sinónimos⁶⁵⁹. El funcionamiento de la metáfora se ve comprometido, exceptuando los poetas petrarquistas más ortodoxos, como es el caso de Giusto de' Conti o de Boiardo. Pero si en los versos de este último, como vimos en el capítulo a él dedicado, los elementos constituyentes del canon breve tienden a la dispersión hasta el amortiguamiento de las relaciones que los unen en una estructura coherente, en el siglo XVI, y sobre todo con Bembo asistimos, en cambio, a la reestructuración de dichas relaciones entre los figurantes, aunque según un esquema distinto de lo que había propuesto Petrarca.

Vamos a observar su funcionamiento a través del análisis de tres composiciones contenidas en las *Rime*, especialmente significativas en lo que concierne a los *topoi* de la *descriptio puellae*.

La primera es el soneto V, que junto con el VI, unidos por la repetición del verso final que es la reproducción de un *incipit* del *Canzoniere*⁶⁶⁰, forman un díptico del perfecto amor, cortés y platónico.

El quinto soneto presenta las bellezas y virtudes de la mujer, muy probablemente Lucrezia Borgia, definida, con un término muy caro a la tradición *esca*⁶⁶¹ (anzuelo literalmente) del amor (v. 13). Es interesante para nuestra investigación destacar que

⁶⁵⁹ Cfr. por ejemplo esta secuencia de Malpighi: «Tenera, fresca, verde e fiorita erba/ che tra le fronde tue chiudi el corallo,/ l'oro, le perle, i rubini e 'l cristallo/ che 'l ciel per altro sol la su si serba» (FRATI, L. (Ed.). *Le rime del codice isoldiano*, op. cit. II, p. 132.). Donde los figurantes ya no designan, como deberían, unas determinadas partes del cuerpo y tampoco representan las motivaciones que rigen las analogías.

⁶⁶⁰ *Rvf* 213: «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina».

⁶⁶¹ Cfr. *Bm* LXXVI 11: «ove al mio foco s'apparecchia l'esca»; *Bm* CXXVIII: «O foco dispietato giunto all'esca». Y *Rvf* 175, 5: «solfo et esca son tutto, e 'l cor un foco»; *Rvf* 271, 7: «et di nova esca un altro foco acceso». Sin embargo, en *Rvf* 122, 11: esca del foco, que recuerda muy de cerca "l'esca del mio foco" de Bembo, es presente del verbo uscire.

la composición no presenta ninguna variante en las ediciones, lo que hace suponer una realización en edad madura:

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
ch'a l'aura su la *neve* ondeggi e vole,
occhi soavi e più chiari che 'l sole,
da far giorno seren la notte oscura,

riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,
rubini e perle, ond'escono parole
sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,
man d'avorio, che i cor dstringe e fura,

cantar, che sembra d'armonia divina,
senno maturo a la più verde etade,
leggiadria non veduta unqua fra noi,

giunta a somma beltà somma onestade,
fur l'esca del mio foco, e sono in voi
grazie, ch'a poche il ciel largo destina.

El texto es un ejemplo de maestría compositiva de Bembo, que recoge y reelabora muchos elementos típicos de la tradición literaria, especialmente de Petrarca. Una forma ejemplar de petrarquismo, tanto que Berni lo utilizará como modelo para su parodia de *Chiome d'argento fino*, en la que el escritor toscano describe una mujer vieja y fea, con los pelos grises, la cara amarilla y la boca sin dientes. La mujer celebrada por Bembo, sin embargo, tiene unos cabellos rubios y rizados, que recuerdan el ámbar y resaltan sobre el blanco níveo de la piel; los labios y los dientes son comparados con rubíes y perlas, mientras que la mano es de marfil. Es un ejemplo típico de canon breve, realizado con piezas petrarquescas: *soavi* es un adjetivo que tanto Petrarca cuanto Giusto utilizan para definir los ojos de Laura y de Isabetta:

quei begli occhi soavi (*Rvf* 37, 34);

che nel mio cor occhi soavi fanno (*Rvf* 73, 63);
Li occhi soavi ond'io soglio aver vita (*Rvf* 207, 14);
Et se talor da' belli occhi soavi (*Rvf* 253, 9);

Occhi soavi, onde si pasce il core (*Bm* XVII 37)

Più che 'l sole reproduce de forma idéntica *Rvf* 352, 2, mientras el verso 4 varía ligeramente *Rvf* 215, 13: «po' far chiara la notte, oscuro il giorno»⁶⁶². El verso 5 combina, en cambio, dos pasajes del *Canzoniere*:

Vero è che 'l dolce mansueto riso
pur acqueta gli ardenti miei desiri (*Rvf* 17. 5-6)

[...] via corta et spedita
trarrebbe a fin questa aspra pena et dura (*Rvf* 71, 43-44)

Perle y rubini también es binomio petrarquesco, aunque la única constancia que tenemos en el *Canzoniere* no tiene un valor metafórico y no se refiere entonces al canon:

Gentileza di sangue, et l'altre care
cose tra noi, perle et robini et oro,
quasi vil soma egualmente dispregi (*Rvf* 263, 9-11)

Finalmente, la mano. Con el blanco del marfil es comparada la mano de Laura en *Rvf* 181, 11: «era la man ch'avorio et neve avanza», mientras que *avorio* es utilizado como verdadero figurante metafórico en *Rvf* 199, 10:

Candido leggiadretto et caro guanto,
che copria netto avorio et fresche rose⁶⁶³

⁶⁶² Motivo de origen ovidiano (cfr. *Her.* XVI 320: «candior medio nox erit illa die»; XVIII 78: «et nitior in tacita nocte diurnus erat»), luego devenido típico de la lírica románica (cfr. Bernart de Ventadorn, *Amors, enquera.us preyara* 36-37: «car sa beutatz alugora/ bel jorn e clarzis noih negra»).

⁶⁶³ Es probable que el figurante *avorio* aquí sea metáfora de las uñas, si tomamos como referencia el pasaje de *Afr.* V 53-54: «Hinc leves longequae manus, teretesque sequaci/ ordine sunt digiti, propriumque

Sin embargo, por lo que se refiere a los verbos que la acompañana y por tanto a las acciones que ella cumple, merece la pena recordar también unos pasajes sugestivos de *Bella mano*. *Distringere* y *furare* son verbos que encontramos en el *Canzoniere*:

Non pur quell'una *bella ignuda mano*,
che con grave mio danno si riveste,
ma l'altra et le suo braccia accorte et preste
son a stringere il cor timido et piano. (Rvf 200, 1-4)

O bella man, che mi destringi 'l core (Rvf 199, 1)

Pero también en el cancionero de Conti:

O Man leggiadra, ove il mio bene alberga,
e morte e vita insieme al cor m' annodi :
o Man che chiusamente l' alma frodi
di quanto ben sperando la mente erga:
e *stringi* il duro freno, e l' aspra verga,
che mi corregge, e volve a mille modi,
e legghi *il core*, e l' alma in tanti nodi,
che a forza converrà, che omai disperga. (Bm XIX 1-8)

per voi mirate, quanto l' alma è involta,
e *stretta* si che mai non sia più sciolta,
se non rompe la Man, che già la prese,
quella catena d' oro, ove la *stringe* (Bm XXXVI 40-44)

Lo mismo podemos decir para *furare*:

Questa che col mirar gli animi *fura*
m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano (Rvf 23, 72);

ebur exprimit ungues». Es el único punto del *Canzoniere* donde las rosas designan las manos. Normalmente Petrarca lo utiliza, de hecho, como figurante la cara o los labios.

furando 'l cor che fu già cosa dura (*Rvf* 135, 25)

Pero más cercano a la prosodia y a la sintaxis de Bembo nos parecen los versos de *Bella mano*:

[...] Amor mi *fura*

pur desiando quel che m'arde (*Bm* XCI 3-4);

di lei guardar mi so, *che il cor mi fura* (*Bm* XCII 13)⁶⁶⁴

Bembo reproduce el canon breve de Petrarca pero desarrollado a través de un esquema que, a diferencia del modelo, sigue una rigurosa simetría central. En el centro encontramos la metáfora ojos-sol, que es diferente de todas las demás porque está motivada por el resplandor; junto a ello tenemos, en cambio, una alternancia de metáforas simples (mejillas = nieve; mano = marfil) y dobles (cabellera = oro + ámbar; boca = rubíes + perlas). Las metáforas dobles no son equivalentes en lo que se refiere a los figurantes, porque, a diferencia del oro y del ámbar que designan un único elemento figurado (la cabellera), los rubíes y las perlas designan los labios y los dientes, de forma contrastante (reproduciendo el esquema de colores petrarquesco amarillo / rojo-blanco). El esquema general ya no es el asimétrico 2 : 1 de Petrarca sino un esquema a 5 con un centro determinado (los ojos).

En *Rime* LXXI Bembo expresa la imposibilidad y la incapacidad del poeta de describir (*mancano parole* v.3) las cualidades físicas y morales de la mujer (en este caso no sabemos a quién está dirigido el soneto). Tampoco el sumo maestro Petrarca conseguiría llegar a escribir algo digno de ella, y la culpa es de la misma mujer y de

⁶⁶⁴ Es importante destacar que en ambos casos *fura* es en *explicit* del verso como en el soneto de Bembo y también rima con *dura*.

sus virtudes excelsas. El poeta veneciano, así pues, sólo puede bosquejar sus bellezas, y lo hace, como es típico, a través de metáforas:

Se 'n dir la vostra angelica bellezza,
neve, or, perle, rubin, due stelle, un sole,
subbietto abonda, e mancano parole,
a chi sua fama e veritate apprezza,

quai versi agguaglieran l'alta dolcezza,
ch'ogni avaro intelletto appagar sole
di chi v'ascolta, e l'altre tante e sole
doti de l'alma, e sua tanta ricchezza?

Colui, che nacque in su la riva d'Arno
e fece a Laura onor con la sua penna,
direbbe a se: tu qui giugner non puoi.

Perché se questo stile solo accenna,
non compie l'opra e ne fa pruova indarno,
il mio difetto ven, Donna, da voi.

Todos los figurantes aparecen en el segundo verso, formando como veremos, en este caso, un esquema un poco diferente al de antes, pero igualmente simétrico.

La primera diferencia, y la más evidente, es que el catálogo no respeta el orden anatómico: de las mejillas (*neve*) subimos a la cabellera (*oro*), para luego bajar a la boca (*perle* y *rubini*) y subir de nuevo hacia los ojos (*stelle*). Al final de la lista encontramos *un sol*, que como confirma el artículo indeterminado masculino y singular, designa el cuerpo entero. Si nos fijamos bien vemos que Bembo reproduce por un lado el esquema a cinco miembros como antes: en el centro la metáfora doble de las perlas y los rubíes y en los dos extremos cuatro metáforas constituídas de un único figurante, dos por un lado y dos por el otro. Esta vez, de hecho, el sol no es la única metáfora construída sobre la motivación del resplandor, sino que tenemos

también las estrellas. Mientras que las otras dos metáforas, las de las mejillas y de la cabellera, responden a la motivación del color.

Sin embargo, podríamos pensar también en otra combinación de los figurantes, esta más típica de Petrarca: seis figurantes distribuidos en parejas (3 x 2).

El último texto analizado es la canción *Donna de' cui begli occhi* (Rime CLXII). El tema es la muerte de la Morosina⁶⁶⁵ y retoma sin muchos cambios ni novedades los motivos de los sonetos anteriores, dedicados al mismo acontecimiento. La composición se apoya en el modelo petrarquesco, como es fácil relevar del tema típico del barco sin gobierno en el verso 14 («sembro nave in gran mar senza governo»)⁶⁶⁶.

Pero lo que nos interesa en este apartado es especialmente la tercera estancia (vv. 33-48), donde aparecen unos *topoi* relativos al tema amoroso:

Avea per sua vaghezza *teso Amore*
un'alta *rete* a mezzo del mio corso,
d'oro e di perle, e di rubin contesta,
che veduta al più fero e rigid'orso
umiliava e 'nteneriva il core
e quetava ogni nembo, ogni tempesta;
questa lieto mi prese, e poscia in festa
tenne molt'anni: or l'ha sparsa e disciolta,
per far me sempre tristo, acerba sorte.
Ahi cieca, sorda, avara, invida morte;
dunque hai di me la parte maggior tolta,
e l'altra sprezzi? O forte
tenor di stelle, o già mia speme, quanto
meglio m'era il morir, che l' viver tanto!

⁶⁶⁵ Faustina Morosina de la Torre, la mujer con la que Bembo tuvo tres hijos y con la que se quedó también después de empezar su nueva vida y carrera religiosa. Murió el 6 agosto de 1535.

⁶⁶⁶ Cfr. *Rvf* 132, 10-11: «Fra si contrari venti in fralle barca/ mi trovo in alto mar senza governo»; *Rvf* 177, 7-8: «quasi senza governo et senza antenna/ legno in mar [...]»; *Rvf* 277, 7: «stanca senza governo in mar che frange». Tema presente también en *Bella mano*, donde Giusto de' Conti lo reelabora sin seguir al pie de la letra al modelo: cfr. *Bm* CXLIX y CXLI.

Deh non mi lasciar qui più lungo spazio;
ch'io son di sostenermi stanco e sazio.

El poeta rememora cuando se enamoró de la amada, utilizando la imagen tradicional de la *rete*⁶⁶⁷. Esta también es una metáfora tomada de Petrarca y propuesta de nuevo y sin mucha inspiración:

*Amor fra l'erbe una leggiadra rete
d'oro et di perle tese sott'un ramo (Rvf 181, 1-2)*

Pasaje que Bembo combina con *Rvf* 263, 9-10:

Gentileza di sangue, et l'altre care
cose tra noi, *perle et robini et oro*

Versos donde vuleven exactamente los figurantes utilizados por Bembo, aunque en el texto petrarquesco no son utilizados metafóricamente.

El poeta veneciano reproduce la más sencilla tríada petrarquesca, variando los figurantes, o mejor dicho, dando valor metafórico a un término (*rubini*) que el aretino había utilizado con significado literal.

De estos tres casos particulares, anteriormente analizados, podemos sacar unas conclusiones que tienen valor general: en los versos de las *Rime* desaparece la motivación del color rojo para designar las mejillas, las cuales se representan blancas. El rojo se especializa como atributo de los labios, que, a diferencia de Petrarca, quien los retrataba a través de la referencia a las rosas, son designados por los rubíes. A estos se combinan, para formar la oposición labios/ dientes (rojo-blanco), las perlas.

⁶⁶⁷ La *rete* como el *laccio* son imágenes típicas de la elegía clásica (cfr, capítulo II). Pero también se encuentran en la Sagrada Escritura: cfr. *Ps* 34, 7: «quoniam gratis absconderunt mihi interitum laquei sui»; 139, 6: «absconderunt superbi laqueum mihi et funes extenderunt in laqueum»; 141, 4: «in via hac qua ambulabam absconderunt laqueum mihi»; *Ps. pen.* I 18: «Retia michi disposuit hostis, quacumque ibam; et pedibus meis laqueos tetendit».

En conclusión, para que se aprecie mejor la distancia que separa la poesía de las *Rime* y la de los *Asolani* (si bien ambas son definidas genéricamente petrarquistas), citamos unos versos de una canción que pertenece a estos últimos. Es la canción de la felicidad amorosa (*Asolani* III 9) que perdura también en las circunstancias adversas y sólo se alimenta de la vista, el oído («dolce armonia de le più care cose/ sento per l'aere andar e dolce coro/ di spiriti celesti, s'io v'ascolto») y el pensamiento («Tutto quel che diletta, insieme accolto/ e posto col piacer, che mi trastulla/ se di voi penso, è nulla»):

*Gigli, calta, viole, acanto e rose
e rubini e zafiri e perle e oro
scopro, s'io miro nel bel vostro volto. (61-63)*

En la descripción del rostro de la amada tenemos dos series, donde es visible el respeto a la homogeneidad (una lista de flores en el primer verso y de minerales en el segundo); sin embargo, los figurantes, multiplicándose, pierden la relación que tenían en Petrarca con el detalle anatómico designado. Se degrada su valor metafórico, se quedan en metáforas vacías. Un rasgo típico de la poesía cuatrocentista, que revela un Bembo más atento a la combinación que a la selección.

El Bembo de las *Rime*, en cambio, focalizará más bien su interés, como acabamos de ver, en la selección y la variación del canon petrarquesco relativo a la *descriptio puellae*, organizado según un esquema simétrico, una prueba más de su madura y clasicista reforma poética.

Conclusiones

A través de esta investigación hemos intentado dar una contribución concreta al reconocimiento del prestigioso papel desempeñado por la *Bella mano* de Giusto de' Conti en el panorama literario de siglo XV. Una revalorización que sin duda alguna la obra se merece, ya que su posición un poco apartada de los grandes nombres de nuestra historia literaria se debe a una serie de concausas, de juicios explícitos e implícitos recibidos a lo largo de su desafortunada trayectoria, realmente independientes del valor artístico que de ella se desprende. Es verdad que ya la crítica ha empezado a moverse en esa dirección que hace por echar una luz diferente sobre ese segmento de nuestro patrimonio cultural, a veces considerado demasiado ecléctico, heterodoxo y asimismo oscuro, como demuestra, por ejemplo, la definición que de Giusto ha dado Santagata⁶⁶⁸. Esta etiqueta, sin embargo, si por un lado contribuye a erigir la figura de Conti en el Olimpo de nuestra tradición literaria, confiriéndole un papel decisivo en la lírica coeva⁶⁶⁹, por otro limita su alcance, comparándolo al nombre del fundador del clasicismo italiano, responsable, entre otras cosas, a nuestro parecer, de su olvido. No podemos, de hecho, sino concordar con Beatrice Bartolomeo cuando

⁶⁶⁸ «Il Pietro Bembo del Quattrocento» (cfr. SANTAGATA, M. “Dalla lirica ‘cortese’ alla lirica ‘cortigiana’: appunti per una storia” en: *La lirica di corte*, op. cit. P. 27).

⁶⁶⁹ La experiencia de Giusto marca una etapa esencial en la historia de la tradición lírica italiana, caracterizada por una intuición tan temprana como afortunada. «Accadde infatti che all’ombra delle massime autorità dell’umanesimo italiano, nell’allora itinerante corte pontificia di Eugenio IV, si cominciò appunto a sperimentare con sistematicità (non senza consapevolezza di alcuni importanti precedenti toscani) un’imitazione umanisticamente intesa della poesia petrarchesca: come il Panormita, il Marrasio, il Piccolomini avevano recentemente iniziato a ricreare il linguaggio latino dell’elegia e dell’epigramma, smontando e lessicalizzando i classici dell’antichità, un gruppo di letterati gravitanti intorno al pontefice, con alla guida il cubicolario Giusto de’ Conti, avviò analoghe procedure sull’intera tradizione lirica italiana, dimostrando peraltro una straordinaria (per i tempi) consapevolezza della necessità di fondare la tenuta stilistica dei nuovi elaborati sulla fedeltà assidua ad un modello privilegiato in forma assoluta, riconosciuto nei *Rvf*». (PANTANI I. “Premessa: il problema critico del petrarchismo pre-bembiano” en: «*La fonte d’ ogni eloquenza*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*. Roma: Bulzoni 2002 P. 13).

afirma que «l'idea di un Petrarca-Giusto, modello uno e bino», aunque sea una señal elocuente de una innegable asimilación lingüística del poeta de Valmontone, «è segno di un'estrema semplificazione»⁶⁷⁰. Así que, como hemos tenido la oportunidad de apreciar a lo largo de este trabajo, la poesía de Giusto se compone de aportaciones varia, que van de una matriz *stilnovista* y dantesca a la presencia de Boccaccio y de los poetas contemporáneos al mismo Giusto, sin considerar la cuota de innovación personal, tanto en la vertiente de la tonalidad global, como en la de algunas específicas formulaciones.

Por lo tanto, *in primis*, podemos afirmar que los versos de Conti cobran autoridad a través de la investigación sobre la penetración de las fuentes clásicas y vulgares; un trabajo cuidadoso de comparación textual que, como hemos ya intentado demostrar, no resulta en absoluto estéril ni dependiente del único modelo petrarquesco. Si es verdad, como sigue afirmando Bartolomeo, que «è a Petrarca che egli sembra garantire un trattamento di “classico”, mentre la fonte antica risalta raramente con evidenza, nascosta piuttosto tra le pieghe della dominante linguistica petrarchesca»⁶⁷¹, es igualmente innegable que más veces Conti remonta directamente a la fuente, incluso sin evitar la cita directa. Es el caso, por ejemplo de Ovidio, *Heroides* XVIII 16: «iam tibi formosam porriget manum» (traducido por Conti en *Bm* XXXVI 89-91)⁶⁷²; o de «Adgnosco veteris vestigia flammae» (Virgilio, *Aeneis* IV 23), traducido en *Bm* CXXXI 3⁶⁷³; o aún más de las numerosas variaciones “contiane” (cfr. ad es. *Bm* CXVIII 6: *infelice Dido*; e il sonetto LXXVII 1-6), reconducibles a la combinación de dos pasajes

⁶⁷⁰ BARTOLOMEO, B. “«Per me non basto...»». Presenza delle fonti classiche nella poesia di Giusto de' Conti, en: I. Panatani (Ed.) *Giusto de' Conti di Valmontone*, op. cit. P. 91.

⁶⁷¹ Ibidem, p. 91.

⁶⁷² Cfr. capítulo II, *Topoi di ascendenza classica nella Bella mano*, p. 91.

⁶⁷³ Cfr. capítulo II, *Topoi di ascendenza classica nella Bella mano*, p. 169.

virgilianos: «est mollis flamma medullis / interea et tacitum vivit sub pectore vulnus. / Urit infelix Dido [...]» (*Aeneis* IV 66-68); y «ardet amans Dido traxitque per ossa furorem» (*Aeneis* IV 101), que se añaden a los versos elegíacos ya considerados en el capítulo II. Como se ha intentado destacar allí, las tipologías de reutilización de los textos clásicos en la *Bella mano* son distintas. Muchos legados son acogidos pasivamente en virtud de la primaria opción lingüística petrarquesca, a veces, en cambio, la reelaboración del tema clásico por parte de Petrarca deja espacio a la libre iniciativa de Conti (como nos ha dado la oportunidad de apreciar el análisis de los casos de *descriptio mulieris*, o en el de *imitatio* descrito a propósito del soneto III 32 de Boiardo). Todo esto llevado a cabo siempre según las reglas típicas de la práctica poética de Giusto, caracterizada por la habilidad en el entender y tupir la trama de referencias que cada texto entrelaza con los demás, connotando, de esa forma, en clave de resuelta, generosa abertura el diálogo por él mantenido con la tradición literaria.

La tradición clásica latina, así pues, pero no sólo, sino también la vulgar, de hecho, irrumpe en los versos que componen la *Bella mano*. Ella resiente de sugerencias que remontan hasta *la scuola poetica siciliana*, pasando por supuesto por la experiencia *stilnovista*, representado especialmente por Cino da Pistoia, cuyas *Rime*, no casualmente recibieron la apreciación de Petrarca y Alighieri. Y es sobre todo este último, síntesis y sublimación de los anteriores, quien inspira al poeta de Valmontone, como ya Vittorio Amedeo Arullani intuía en 1901 en su artículo *Dante e Giusto de' Conti*. Aunque se trata de una relación muy sumaria, la contribución de Arullani resulta ser una etapa fundamental para el cambio de enfoque por parte de la crítica literaria (por lo que se refiere a los

siglos XV y XVI), hasta entonces centrado sobre el único modelo petrarquesco.

Él afirma que

il cantor della *bella mano* tenne in qualche conto l'Alighieri e non isdegnò certo di attingere a forti espressioni della *Divina Commedia* e a quel purissimo rivolo di lirica del *dolce stil novo*, da cui pure discese la correntia magnifica del Canzoniere petrarchesco⁶⁷⁴.

El conocimiento de Dante por parte de Conti no es de ninguna manera superficial y su imitación no se reduce a cuestiones de estilo. Como bien se deduce de las páginas del tercer capítulo, Giusto mira hacia toda la producción dantesca, desde las *petrose* (fundamentales en la construcción del personaje femenino de Isabetta) hasta la *Comedia*, y la influencia de Alighieri no se limita a determinadas tipologías de composiciones; al revés, ella incide tanto en el soneto (hemos considerado el caso, por ejemplo, de los sonetos de correspondencia, o los unidos por el tema de la *navigatio*) como en el terceto encadenado, donde el material dantesco es reutilizado en ámbito neoplatónico⁶⁷⁵.

Un texto, consecuentemente, él de *Bella mano* que inevitablemente tuvo que entrar de inmediato en la nómina de los clásicos para los poetas líricos de la época, como demuestra también la dimensión nacional de su difusión geográfica, de la que se deduce también una sorprendente, y por eso más significativa,

⁶⁷⁴ ARULLANI, V. A. "Dante e Giusto de' Conti". En: *Fanfulla della domenica* (7.7.1901).

⁶⁷⁵ Eso ya resultaba claro también a Arullani, quien, hablando de la imitación de Alighieri en los siglos XV y XVI, escribe: «Né l'imitazione si palesò sempre e solo nel metro e nel soggetto, in poemetti o visioni allegorico-didattiche scritte in terzine; bensì anche lo studio di lui, quantunque in misura a gran pezza minore che del Petrarca, si poté rilevare in parecchi lirici, per isolati atteggiamenti di frase e movimenti di pensiero, per versi a lui tolti di sana pianta o da lui imitati». (ARULLANI, V. A. *Dante e Giusto de' Conti*, op. cit.).

fortuna toscana⁶⁷⁶. Esta última no representa solamente un fenómeno periférico, sobre todo aretino y del área de Siena, sino que afecta también, en cierta medida, a la Florencia de Lorenzo de' Medici. La estación petrarquista de este último, de hecho, tiene que haber sido condicionada de alguna forma por la lección de Conti, si es verdad que la idea de un organismo de unas setenta líricas (sonetos, canciones, sextinas, baladas) estructuradas con algunas coherencias lógicas y cronológicas, nació en la mente de Lorenzo, como cree Tiziano Zanato⁶⁷⁷, alrededor de los años 1474-75, es decir muy cerca de la primera edición de la *Bella mano*, preparada, como ya sabemos en Bolonia en 1472⁶⁷⁸. Y sorprende que el mismo Angelo Poliziano, «uno dei poeti meno petrarchisti che si possano immaginare»⁶⁷⁹, contribuya a enriquecer, y no poco, la herencia de Conti en la poesía florentina de la edad de Lorenzo. Justo en virtud de su ecletismo, que comporta el rechazo de la imitación exclusiva de un solo autor, en las *Stanze* y en los *Rispetti* encontramos múltiples ecos y reminiscencias del cancionero de

⁶⁷⁶ Las orientaciones características de la poesía lírica en Florencia en el segunda parte del siglo XV no favorecerían un encuentro proficuo y profundo con el cancionero de Conti (interés escaso o nulo hacia la construcción de cancioneros petrarquescos, propensión a una poesía de fuerte densidad filosófico-teológica, atención hacia modelos distintos de Petrarca y anteriores a él, predilección por un petrarquismo muy impuro), tanto que la poesía de Conti se desarrolla y encuentra su público privilegiado dentro de un circuito cortesano centro-septentrional, al que la capital toscana no pertenecía.

⁶⁷⁷ Cfr. ZANATO, T. "Introduzione" en: Lorenzo de' Medici. *Canzoniere*. Firenze: Olschki, 1991, vol. I Pp. 282-86.

⁶⁷⁸ El ejemplo de Giusto parece haber influido en Lorenzo y en su cancionero en varios niveles: piénsese en los dos tercetos encadenados que posiblemente tenían que situarse en la parte final, justo como aparece en *Bella mano*, según la estructura de su *editio princeps* y de sus reediciones posteriores. Tampoco hay que subestimar los pocos ecos puntuales, pero no irrelevantes que se pueden apreciar a lo largo del cancionero del Magnifico (para los que remito a MEDICI, LORENZO De'. *Tutte le opere*, edición de P. Orvieto. Roma: Salerno Editrice, 1992, vol. I. Pp. 162, 200, 277; a BIGI E. "Lorenzo lirico" en: Id. *Dal Petrarca al Leopardi*, op. cit. P. 29; y, finalmente, a PASQUINI E. *Le botteghe della poesia*, op. cit. Pp. 347-75, 379-82, 388-89, 406). Reminiscencias de *Bella mano* se hallan también en el más tardío *Comento* (cfr. ZANATO, T. *Saggio sul 'Comento' di Lorenzo de' Medici*. Firenze: Olschki, 1979. Pp. 183-84; y BESSI, R. "Le 'Stanze' del Poliziano e la lirica del primo Quattrocento" en: Ead. *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*. Firenze: Olschki, 2004. Pp. 247-65), asimismo en la égloga *Corinto*, que parece coger de Giusto no sólo un hemistiquio entero (el segundo del v. 9), sino también la inédita ambientación nocturna, que la acerca a la égloga polimétrica *La notte torna* (cfr. PANTANI, I. *L'amoroso messer*, op. cit. Pp. 111-44).

⁶⁷⁹ BAUSI, F. "Giusto de' Conti e la poesia laurenziana" en: I. Pantani (Ed.) *Giusto de' Conti di Valmontone*, op. cit. P. 288.

Conti, en una medida muy superior a la que podemos hallar en Lorenzo o en otros poetas contemporáneos⁶⁸⁰.

Sin embargo, como ya se ha destacado suficientemente, el papel determinante para la fortuna de Giusto, fue desempeñado, más de cualquier otro centro, por la Ferrara estense; de aquí, entonces la decisión, de dedicar el cuarto capítulo a los *Amorum libri* de Boiardo. Como afirma también Alexandre-Gras⁶⁸¹, no hace falta esperar la fortuna tipográfica de la *Bella mano* para que se despierte el interés de Boiardo hacia Giusto, del cual él reconoce no sólo dicha obra, incluido el terceto encadenado 150 (evocado en muchos pasajes de los *Amorum libri*), sino también algunas rimas que entrarán a formar el *corpus* del cancionero⁶⁸². Como se ha visto, las rimas de Conti, recogidas en la *Bella mano*, tienen un carácter mayoritariamente monotemático, están vinculadas con el cantar de Isabetta y de Amor, y es justamente en ese camino por donde se introducen las huellas de Boiardo. Rimas en alabanza de la amada, entonces, pero también un concepto de Eros como engaño y sufrimiento, todas instancias “contiane” encauzadas por Boiardo dentro de bloques estructurales y numéricas precisas⁶⁸³. Además, junto con Isabetta, hace su aparición, en nuestra tradición literaria, un tipo de mujer muy distinta de Laura, construidos ambos casi

⁶⁸⁰ Para Angelo Poliziano *Bella mano* era un texto equiparable a los clásicos de la poesía italiana y digno de entrar, junto con ellos, en el vertiginoso juego intertextual de las *Stanze*, participando en el procedimiento peculiar de Poliziano que prevé la traducción de una fuente antigua a través de la superposición de una moderna. Esta última, de hecho, suele suministrar al poeta formas y léxico con los que restituir la idea o imagen del modelo clásico (cfr. BESSI, R. *Umanesimo volgare*, op. cit. Pp. 215-45).

⁶⁸¹ ALEXANDRE-GRAS, D. *Le ‘Canzoniere’*, op. cit. P. 36.

⁶⁸² Entre ellas hay que enumerar: la XI *Ben fo neffando, infausto e maledetto*, activa en AL III 27; y la XVII, *Finestre mie, quand’io ve veggio aperte*, sobreentendida en AL III 18. Cfr. ZANATO T. *Amorum libri*, op. cit. Pp. 434-36 y Id. “Esperienze di un commentatore degli «Amorum libri»” en: G. Anceschi; T. Matarrese (Ed.). *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Padova: Editrice Antenore, 1998. Pp. 677-93, pp. 682-85.

⁶⁸³ «Il momento della lode precede quello dei lamenti per gli inganni d’amore, e in ogni caso il macrotesto assume un respiro ben più ampio e riconoscibile rispetto alla *Bella mano*, senza risultarne, come qui, schiacciato prospetticamente e ondivago» (ZANATO, T. “Giusto e gli *Amorum libri* di Boiardo” en: *Giusto de’ Conti di Valmontone*, op. cit. P. 245).

enteramente sobre los precedentes modelos latinos. Antonia provocará en el amante-poeta, justo como su precursora Isabetta (o Lesbia, Cynthia, Delia etc.), una serie de reacciones análogas a nivel psicológico-existencial y también formal. Véase, por ejemplo, el descubrimiento de la traición de Antonia, colocado al principio de la segunda mitad del cancionero, sonetos II 31-32-33, en los que el poeta recurre a epítetos injuriosos en contra de la amada, como ya había hecho antes Giusto⁶⁸⁴. La experiencia de Giusto de' Conti es sin duda central para los *Amorum libri* de Boiardo, y es secundaria por calidad y amplitud del material reutilizado sólo tras la de Francesco Petrarca. Zanato afirma:

Un vero e proprio fiume di temi, espressioni, stilemi, situazioni, metri, nonché isotopie e dispositivi macrotestuali, fluisce dai *Rerum vulgarium fragmenta* agli *Amorum libri*, coinvolgendo in questo procedere anche il gran torrente giustiano, esso stesso emissario del *Canzoniere*⁶⁸⁵.

De todos modos, si es verdad que el léxico de Giusto y de Boiardo coinciden en gran medida con el léxico de Petrarca, hay que decir también que la adhesión de hecho comporta un amplio abanico de diversificaciones, teniendo en cuenta que las posiciones estéticas (estética que sigue siendo “humanista”, la cual consideraba la imitación fundada y necesaria) y las exigencias expresivas ya habían mudado.

Acercándonos ya al final de nuestro viaje, nos gustaría señalar que un camino que queda, sin embargo, todavía no trillado de manera sistemática por la

⁶⁸⁴ «Né scio se la fallace finga forse» (II 31, 9); «Pur vedo mo' che per altrui sospira / questa perfida, falsa traditrice» (II 33, 5-6).

⁶⁸⁵ ZANATO, T. *Giusto e gli Amorum libri di Boiardo*, op. cit. P. 262.

crítica es él de la recepción de la Bella mano en el Nápoles aragonés⁶⁸⁶, a pesar de que este desempeñe un papel fundamental en la historia del petrarquismo. Aunque la primera recepción de Giusto, la que se debe a la tradición manuscrita anterior a la *editio princeps* de 1472, sea totalmente irrelevante, por no decir ausente, son varios los autores que profundizarán en la lección de Conti; empezando por Caracciolo⁶⁸⁷, el cual dedica unos sonetos (CLVI-CLXVI de la “silloge barberiana”) a la *Bella mano* de la mujer. Pietro Iacopo De Iennaro escribe tres breves misivas amorosas en las que aparecen interesantes ecos de Giusto, destacados por Maria Corti, la cual observa también que «il petrarchismo napoletano della seconda metà del quattrocento nasce sulla linea di un nuovo e diretto influsso dei toscani e di Giusto de’ Conti»⁶⁸⁸. Tampoco en el cancionero de De Iennaro, aunque aislado y anclado a un gesto real, falta la referencia al tema de la mano, retomado de la iconografía de Caracciolo, como también resultan aislados, en el ritualismo, los gestos de la mano de la amada en la segunda parte del *Perleone* de Rustico Romano, en cuyos tercetos se notan evidentes alusiones a los tercetos que cierran la obra de Giusto. Corresponde, en cambio, a Cariteo⁶⁸⁹ y a su *Endimione*, la más intensa “microscopía” del tema del guante, del que la mano se despoja con sensual lentitud, para moverse luego a revivir la rubia cabellera de la mujer (Madrigal n. 3). La lírica de Cariteo pertenece ya a la fase madura de la poesía aragonesa, compartida con el joven

⁶⁸⁶ Un punto de partida excelente, claro y puntual, es representado por VECCE, C. “Echi contiani nella Napoli aragonese” en: *Giusto de’ Conti di Valmontone*, op. cit. Pp. 297-316.

⁶⁸⁷ Sobre la actividad poética de Caracciolo véase SANTAGATA, M. *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*. Padova: Antenore, 1979; y GORRUSO, F. *Le rime di Giovan Francesco Caracciolo nel codice Barb. lat. 4026 della Biblioteca Apostolica Vaticana: studio ed edizione*. Università degli Studi di Napoli “Federico II”, 1999.

⁶⁸⁸ DE JENNARO, P. J. *Rime e lettere*, edición de M. Corti. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1956. P. XLI.

⁶⁸⁹ Para Benet Gareth, Cariteo, y su producción poética remitimos a PERCOPO, E. *Le rime di Benedetto Gareth detto il Cariteo*. Napoli: Tipografia dell’Accademia delle Scienze, 1892; y PARENTI, G. *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*. Firenze: Olschki, 1993.

Sannazaro, en la cual la lectura de Giusto es filtrada por sus primeras ediciones, que presentan, como sabemos, un orden final distinto del que veíamos en los manuscritos. Por lo tanto, el cierre por parte de Sannazaro de su cancionero con ternarios encadenados parecer ser una señal evidente de la influencia de Conti. También en las *Rime* encuentran su sitio composiciones dedicadas a la mano (XL e XLII-XLIV), abiertas por un soneto que es derivado directamente del madrigal de Cariteo.

La parte però più rilevante giocata da Sannazaro nella storia della ricezione di Giusto avviene oltre i confini della lirica, grazie alla fortuna autonoma dei ternari conclusivi della *Bella mano*, e in particolare dell'egloga polimetra *La notte torna, e l'aria e 'l ciel s'annerà* (144), che concludeva la prima redazione dell'opera, in stretta relazione con l'elegia *Udite, monti alpestri, li miei versi* (142), e la disperata *Amor con tanto sforzo omai m'assale* (143), per l'ambientazione boschivo-pastorale e il motivo dei maledicta e dell'amore disperato che spinge alla solitudine⁶⁹⁰.

El magisterio de Giusto de' Conti en el ámbito literario aragonés representa, a la luz de lo que hemos dicho hasta ahora, una línea de investigación muy interesante, no sólo por su virginidad, sino también porque permitiría seguir una posible influencia del poeta de Valmontone sobre los primeros petrarquistas españoles, en estrecho contacto, como en el caso de Garcilaso de la Vega, con la corte de Nápoles y sus intelectuales.

En conclusión, entonces, el libro de los *Fragmenta* ocupa sin duda un sitio predominante en el escritorio de Giusto de' Conti, pero sin dejar que esa elección excluya de ninguna manera otros textos de distintos autores, clásicos y

⁶⁹⁰ VECCE, C. *Echi contiani nella Napoli aragonese*, op. cit. P. 312.

modernos, que contribuyen a proveer las piezas de aquel vario y complejo mosaico que resulta ser la *Bella mano*, obra “manifiesto” del petrarquismo cuatrocentista. La tarea del poeta de Valmontone es la de innovar la tradición, y si la *auctoritas* lírica en el ámbito de la producción en vulgar es reconocida en Francesco Petrarca, y no habría podido ser de otra forma, según un canon que el mismo Giusto, basándose sólo en la fuerza de sus rimas, impone y deja como herencia, no es por eso que haya que considerar la *Bella mano* con el mismo criterio con el que se valoran las manieristas, forzadas, mecánicas y asfícticas reproducciones de los *Rerum vulgarium fragmenta*, «quasi dei liofilizzati a cui sono stati tolti gli umori originali»⁶⁹¹. El petrarquismo “absoluto, “bembesco” y sobre todo “post-bembesco”, de hecho, no existe todavía, pero en el siglo posterior, justo en el apogeo de la fortuna de la *Bella mano*, difundida por medio de la imprenta en toda la península italiana, marcará inexorablemente el triste destino de una obra que parecía encaminada a colocar a su autor en el Olimpo de nuestra más noble tradición literaria

⁶⁹¹ ZANATO, T. *Giusto e gli Amorum libri di Boiardo*, op. cit. P. 282.

Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

a) Ediciones de la *Bella mano*:

Todas las citas de *Bella mano*, menos los casos especificados, hacen referencia a la siguiente edición:

- CONTI, GIUSTO DE', *La Bella mano*, a cura di G. GIGLI. Lacio: Carabba, 1916 (= *Bm*).

Para los pasajes controvertidos, como indicado en su momento, se ha hecho referencia además a esta edición:

- CONTI, GIUSTO DE', *Il Canzoniere*, a cura di L. VITETTI. Lacio: Carabba, 1918.

b) Ediciones de referencia para las fuentes clásicas:

- CATULLE, *Poésies*, texte établi et traduit par G. LAFAYE. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- HORACE, *Épîtres. Suivi de l'Art poétique*, texte établi et traduit par F. VILLENEUVE. Paris: Les belles Lettres, 1934
- OVIDE, *Heroides*, texte établi par H. BORNECQUE et traduit par M. PREROST. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- OVIDE, *Les Amours*, texte établi et traduit par H. BORNECQUE. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- PLATONE, *Dialoghi filosofici*, a cura di G. CAMBIANO. Torino: UTET, 1981.

- PROPERCE, *Elégies*, texte établi, traduit et commenté par S. VIARRE. Paris: Les Belles Lettres, 2005.
- TIBULLE, et les auteurs du CORPUS TIBULLIANUM, *Elégies*, texte établi et traduit par M. PONCHONT. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. DE SAINT-DENIS. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- VIRGILE, *Enéide livres I-VI*, texte établi par H GOELZER et traduit par A. BELLESSERT. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- VIRGILE, *Enéide livres VII-XII*, texte établi par R. DURANT et traduit par A. BELLESSERT. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- VIRGILE, *Géorgique*, texte établi et traduit par E. DE SAINT-DENIS. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

c) Para las traducciones al castellano de las obras latinas se han utilizado:

- CATULO, *Poemas*, edición y traducción de A. SOLER RUIZ. Madrid: Gredos, 2011.
- OVIDIO, *Amores*, Arte de amar, edición y traducción de J. A. GONZÁLEZ IGLESIAS. Madrid: Cátedra, 1993.
- OVIDIO, *Heroidas*, introducción, traducción y notas de V. CRISÓBAL LÓPEZ. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- PROPERCIO, *Elegías*, edición, traducción y notas de F. MOYA y A. RUIZ DE ELVIRA. Madrid: Cátedra, 2001.

d) Ediciones de las obras en vulgar de referencia:

- ALBERTI, L. B. *Opere volgari*, a cura di C. CRAYSON. Bari: Laterza, 1960.
- ALIGHIERI, D. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI. Torino: Einaudi, 1975.
- ALIGHIERI, D. *La Vita Nuova*, a cura di M. BARBI. Firenze: R. Bemporad, 1932.
- ALIGHIERI, D. *Rime*, a cura di M. BARBI, in *Le opere di Dante*. I. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960, pp. 53-142.
- *Antologia della poesia italiana*, diretta da SEGRE, C.– OSSOLA, C. Torino: Einaudi, 1999.
- ARIOSTO, L. *Orlando furioso*, a cura di C. SEGRE. Milano: Mondadori, 2001.
- BASINIO DA PARMA, *Le poesie liriche di Basinio (Isottaeus, Cyris, Carmina varia)*, a cura di F. FERRI. Torino: Chiantore, 1925.
- BEMBO, P. *Prose e Rime*, a cura di C. DIONISOTTI. Torino: UTET, 1992.
- BOCCACCIO, G. *Opere*, a cura di C. SEGRE. Milano: Mursia, 1975.
- BOIARDO, M. M. *Amorum libri tres* a cura di T. ZANATO. Torino: Einaudi, 1998.
- BOIARDO, M. M. *Orlando innamorato; Amorum libri*, a cura di A. SCAGLIONE. Torino: UTET, 1966.
- BRUNI, L. *Le vite di Dante e del Petrarca*, a cura di A. Lanza. Roma: Archivio Guido Izzì, 1987.
- CARITEO, *Le rime*, a cura di E. PERCOPO. Napoli: Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.
- CASTIGLIONE, B. *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. QUONDAM. Milano: Garzanti, 2011
- CINO DA PISTOIA, *Le Rime*, a cura di G. ZACCAGNINI. Genève: Olschki, 1925.

- DE JENNARO, P. J. *Rime e lettere* a cura di M. CORTI. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1956.
- FIRENZUOLA, A. *Opere*, a cura di D. MAESTRI. Torino: UTET, 1977.
- GALLI, A. *Canzoniere*, ed. critica a cura di G. NONNI. Urbino: Accademia di Raffaello, 1987.
- GORRUSO, F. *Le rime di Giovan Francesco Caracciolo nel codice Barb. lat. 4026 della Biblioteca Apostolica Vaticana: studio ed edizione*, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, 1999.
- *Le rime del codice isoldiano*, a cura di FRATI L. Bologna: Romagnoli-Dall’acqua, 1913.
- MEDICI, L. DE’. *Canzoniere*, a cura di T. ZANATO, Olschki, Firenze 1991.
- MEDICI, L. DE’. *Tutte le opere*, a cura di P. ORVIETO, Salerno Editrice, Roma 1992.
- PETRARCA, F. *Rime*, a cura di G. LEOPARDI. Milano: Stella, 1826.
- PETRARCA, F. *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA. Milano: Mondadori, 1996.
- PICO DELLA MIRANDOLA, G.; BEMBO, P. *Le epistole «De Imitatione»*, a cura di G. STANGELO. Firenze: Olschki, 1954.
- POLIZIANO, A. *Poesie*, a cura di F. BAUSI. Torino: UTET, 2006.
- SACCHETTI, F. *Il libro delle rime con le lettere*, a cura di D. PUCCINI. Torino: UTET, 2007.

FUENTES SECUNDARIAS

- ALBONICO, S. “Come leggere le “Rime” di Pietro Bembo”. En: *Filologia italiana*, 1 (2004). Pp. 159-180.
- ALEXANDRE-GRAS, D. *Le ‘Canzoniere’ de Boiardo, du pétrarquisme à l’inspiration personnelle*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1980.
- ANCESCHI, G.; MATARESSE, T. (Ed.). *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Padova: Editrice Antenore, 1998.
- ANSELMINI, G.M.; AVELLINI, L.; RAIMONDI, E. “Il Rinascimento padano” en: A. Asor Rosa (Dir.). *Letteratura italiana. Storia e geografia. L’età moderna*. Torino: Einaudi, 1988.
- ARULLANI, V. A. “Dante e Giusto de’ Conti”. En: *Fanfulla della domenica*, 7.7.1901.
- ASOR ROSA, A. “Apogeo e crisi della civiltà letteraria italiana” en: Id. *Letteratura italiana. Storia e geografia. L’età moderna*. Torino: Einaudi, 1988.
- ASOR ROSA, A. *Sintesi di storia della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1983. Pp. 67-68
- BALDACCI, L. *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Padova: Liviana, 1974.
- BALDUINO, A. “Le esperienze della poesia volgare” en: AA. VV. *Storia della cultura veneta. III: Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*. 1. Vicenza: Neri Pozza, 1980.
- BARTOLOMEO, B. “«Per me non basto...». Presenza delle fonti classiche nella poesia di Giusto de’ Conti” en: I. PANTANI (Ed.). *Giusto de’ Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del ‘400*. Roma: Bulzoni, 2006. Pp. 89-116.

- BARTOLOMEO, B. “La mano, la fenice, la ‘navigatio’. Temi petrarcheschi nella rielaborazione di Giusto de’ Conti”. En: *Rivista di Letteratura Italiana*, 11 (1993). Pp. 103-142.
- BARTOLOMEO, B. “Le forme metriche della Bella mano di Giusto de’ Conti”. En: *Interpres*, 12 (1992). Pp. 7-56.
- BAUSI, F. “Giusto de’ Conti e la poesia laurenziana” en: I. PANTANI (Ed.). *Giusto de’ Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del ‘400*. Roma: Bulzoni, 2006. Pp. 283-296.
- BENVENUTI, A. “Tradizioni letterarie e gusto tardogotico nel canzoniere di M. M. Boiardo”. En: *Giornale storico della letteratura italiana*, 137 (1960). Pp. 533-592.
- BERRA, C. “Le canzoni degli occhi (Rvf 71, 72, 73)”. En: *Lectura Petrarce*, XXX (2010). Pp. 233-274.
- BERRA, C. *La scrittura degli «Asolani» di Pietro Bembo*. Firenze: La Nuova Italia, 1996.
- BESSI, R. *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*. Firenze: Olschki, 2004.
- BIANCARDI, G. “Appunti per l’edizione critica del «Canzoniere» di Giusto de’ Conti”. En: *Acme*, 43 (1990). Pp. 54-68.
- BIGI, E. *Dal Petrarca al Leopardi: studi di stilistica storica*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1957.
- BONORA, E. “Le ‘Canzoni degli occhi’ (LXXI, LXXII, LXXIII)”. En: *Lectura Petrarce*, IV (1984). Pp. 301-26.
- BRUGNOLO, F. “I toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti” en: AA. VV. *Storia della cultura veneta*. II. Vicenza: Neri Pozza, 1976. Pp. 369-439.

- CALCATERRA, C. “Il Petrarca e il petrarchismo” en: AA. VV. *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano: Marzorati, 1949. Pp. 198-371.
- CAMPANA, A. “Basinio da Parma”. En: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1965. Pp. 89-98.
- CANALI, L. *Amore e sessualità negli autori latini*. Milano: Bompiani, 2001.
- CANALI, L.; PERILLI, L. *I tre volti di Catullo*. Milano: Rizzoli, 2013.
- CARDINI, R. *La critica del Landino*. Firenze: Sansoni, 1973
- CARRARA, E. *La poesia pastorale*. Milano: Vallardi, 1908.
- CASTELLANI, A. “Italiano e fiorentino argenteo”. En: *Studi linguistici italiani* (1967). Pp. 3-19.
- COMPAGNON, A. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris : Editions du Seuil, 1979.
- CONTE, G. B. *Generi e lettori: saggi su Lucrezio, l’elegia d’amore, l’enciclopedia di Plinio*. Milano: Mondadori, 1991.
- CONTINI, G. *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei*. Torino: Einaudi, 1974.
- CONTÒ, A.; QUAQUARELLI, L. *L’ «antiquario» Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*. Padova: Antenore, 1995.
- CREMANTE, R. “Conti, Giusto de” en: V. BRANCA (Dir.). *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*. II, COM-L. Pp. 53b-54b. Torino: UTET, 1986.
- CRESCIMBENI, G. M. “Commentari intorno alla sua ‘Istoria della volgar poesia’”, vol. I, lib. IV, cap. VIII en: Id. *Dell’istoria della volgar poesia*. Venezia: Basegio, 1730. PP. 212-219.
- CROCE, B. *Poesia popolare e poesia d’arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*. Bari: Laterza, 1957.

- CURTI, E. *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*. Bologna: Gedit Edizioni, 2006.
- DE ROBERTIS, D. “Iohannes Carpensis / Giovanni da Carpi” en: *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, vol. I. Roma: Bulzoni, 1985. Pp. 255-296.
- DE ROBERTIS, D. “L’ecloga volgare come segno di contraddizione”. En: *Metrica*, 2 (1981). Pp. 61-80.
- DE ROBERTIS, D. “L’esperienza poetica del Quattrocento” en: E. CECCHI; N. SAPEGNO (Dir.). *Storia della Letteratura Italiana*. III. Milano: Garzanti, 1966. Pp. 375-874.
- DE SANCTIS, F. *Saggio critico sul Petrarca*. Torino: Einaudi, 1983.
- DELCORNO BRANCA, D. “Notizie di manoscritti. Canzoniere quattrocentesco appartenuto a Hernán Colón”. En: *Lettere italiane*, 22 (1970). Pp. 212-248
- DILEMMI, G. “Esordi asolani di Pietro Bembo (1496-1505)”. En: *Studi di Filologia Italiana*, XXXVI (1978). Pp. 371-405
- DIONISOTTI, C. “Fortuna del Petrarca nel Quattrocento”. En: *Italia medioevale e umanistica*, 17 (1974). Pp. 61-113.
- DIONISOTTI, C. “Jacopo Tolomei fra umanisti e rimatori”. En: *Italia medioevale e umanistica*, 6 (1963). Pp. 137-76.
- DIONISOTTI, C. *Gli umanisti e il volgare fra Quattrocento e Cinquecento*. Firenze: Le Monnier, 1968.
- ELIAS, N. *La società di corte*. Bologna: Il Mulino, 2006
- ELWERT, W. T. *Studi di letteratura veneziana*. Firenze: Olschki, 1958
- FARAL, E. *Les artes poétiques du XII et du XIII siècle*. Parigi: Librairie H. Champion, 1958.

- FERNANDES, E. “Le fonti del canzoniere del Boiardo”. En: *Archivum romanicum*, 6 (1922). Pp. 386-424.
- FLAMINI, F. *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*. Pisa: Nistri, 1891.
- FOLENA, G. *La crisi linguistica de Quattrocento e l’”Arcadia” di Sannazaro*. Firenze: Olschki, 1952.
- FORSTER, L. *The Icy Fire: Five Studies In European Petrarchism*. Cambridge: Cambridge University press, 1969.
- FUMAROLI, M. *L’Âge de l’Eloquence: Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l’époque classique*. Geneve: Droz, 2002.
- GARDINI, N. *Le umane parole. L’imitazione della lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*. Milano: Bruno Mondadori, 1997.
- GARIN, E. *La cultura del Rinascimento*. Roma: Laterza, 2010.
- GORNI, G. “Le forme primarie del testo poetico” en: A. ASOR ROSA (Dir.). *Letteratura italiana. III, Le forme del testo. 1, Teoria e poesia*. Torino: Einaudi, 1984. Pp. 504-518.
- HUIZINGA, J. *Il problema del Rinascimento*. Roma: Donzelli, 2015.
- HUIZINGA, J. *L’autunno del Medioevo*. Milano: Rizzoli, 2015.
- MANNI, P. “Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco”. En: *Studi di grammatica italiana*, 8 (1979). Pp. 115-71.
- MASAI, F. *Pléthon et le platonisme de Mistra*. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- MAZZACURATI, G. *Il Rinascimento dei Moderni: La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*. Bologna: il Mulino, 1985.
- MAZZUCHELLI, G. “Notizie intorno a Giusto de’ Conti romano, poeta volgare” en: CONTI, G. DE’. *La Bella mano*. Verona: Tumermani, 1753. Pp. I-XXIII.

- MENGALDO, P. V. *La lingua del Boiardo lirico*. Firenze: Olschki, 1963.
- MICOCCI, C. *Zanze e parole. Studi su Matteo Maria Boiardo*. Roma: Bulzoni, 1987.
- MONTAGNANI, C. “Un ‘buon’ testimone? Il caso del codice Isoldiano”. En: *Nuova rivista di letteratura italiana*, 6 (2003). Pp. 27-48.
- MUÑIZ MUÑIZ DE LAS NIEVES, M. “La *descriptio puellae*: tradición y reescritura” en: C. ESTEVE (Comp.). *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR, 2014. Pp 151-189.
- NATALI, G. “La lezione di Boccaccio” en: I. PANTANI (Ed.). *Giusto de’ Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del ‘400*. Roma: Bulzoni, 2006. Pp. 157-178.
- NICCOLI, S. “Le «Rime» albertiane nella prospettiva poetica quattrocentesca”. En: *Interpres*, 3 (1980). Pp. 7-28.
- ORVIETO, P. “Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)”. En: *Metrica*, 1 (1978). Pp. 203-18.
- PANCHERI, A. «*Col suon chioccio*». *Per una frottola ‘dispersa’ attribuibile a Francesco Petrarca*. Padova: Antenore, 1993.
- PANTANI I. (Ed.). *Giusto de’ Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del ‘400*. Roma: Bulzoni, 2006.
- PANTANI, I. “Prima e dopo la *Bella mano*: le quattro donne di un altro Giusto” en: Id. *Giusto de’ Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del ‘400*. Roma: Bulzoni, 2006. Pp. 201-242.
- PANTANI, I. “Tradizione e fortuna delle rime di Giusto de’ Conti”. En: *Schifanoia*, 8 (1989). Pp. 37-96.
- PANTANI, I. «*La fonte d’ ogni eloquenza*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*. Roma: Bulzoni, 2002.

- PANTANI, I. *L'amoroso messer Giusto da Valmontone, un protagonista della lirica italiana del XV secolo*. Roma: Salerno, 2006.
- PARENTI, G. *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*. Firenze: Olschki, 1993.
- PASQUINI, E. *Le botteghe della poesia*. Bologna: Il Mulino, 1991.
- POOLE, G. "Il topos dell'effictio" e un sonetto del Petrarca". En: *Lettere italiane*, 32, 1 (1980). Pp. 3-20.
- POZZI, G. "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione". En: *Lettere Italiane*, XXXI 1 (1979). Pp. 3-30.
- POZZI, G. "Temi, topoi, stereotipi" en: A. ASOR ROSA (Dir.). *Letteratura italiana*. III: *Le forme del testo*. 1: *Teoria e poesia*. Torino: Einaudi, 1984. Pp. 391-436.
- POZZI, G. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 1981.
- PRALORAN, M. "Le 'canzoni degli occhi'. Un'interpretazione". En: *Stilistica e metrica italiana*, VII (2007). Pp. 33-75.
- PRALORAN, M. "Matteo Maria Boiardo" en: W. MORETTI (Coord.) *Storia di Ferrara*. VII, *Il Rinascimento. La letteratura*. Ferrara: Edizioni Librit, 1994. Pp. 215-260.
- PROCACCIOLI, P. "Conti, Giusto de'" en: *Dizionario Biografico degli Italiani*. 28. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1983. Pp. 435b-438a.
- PROCACCIOLI, P.; ROMANO, A. *Cinquecento capriccioso e irregolare: eresie letterarie nell'Italia del classicismo*. Manziana: Vecchiarelli, 1999.
- QUAQUARELLI, L. "«Intendendo di poeticamente parlare»: la 'Bella mano' di Giusto de' Conti tra i libri di Feliciano". En: *La Bibliofilia*, 93 (1991). Pp. 177-200.
- QUAQUARELLI, L. "«Quelle pochette annotazioni dalla margine tirate del libro mio»: la princeps bolognese della 'Bella mano' di Giusto de' Conti nelle postille

- dell'editore cinquecentesco Jacopo Corbinelli". En: *Schede umanistiche*, II (1991). Pp. 51-79.
- QUAQUARELLI, L. "Per l'edizione critica della 'Bella mano' di Giusto de' Conti". En: *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 38 (1989). Pp. 11-43.
 - QUASIMODO, S. *Lirici greci*. Milano: Mondadori, 1985.
 - QUONDAM, A. *Il libro a corte*. Roma: Bulzoni, 1994.
 - QUONDAM, A. *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*. Modena: Panini, 1991.
 - RAIMONDI, E. *Rinascimento inquieto: Nuova edizione*. Torino: Einaudi, 1994.
 - RATTI, N. *Su la vita di Giusto de' Conti romano, poeta volgare del secolo XV*. Roma: De Romanis, 1824.
 - RICCI, C. *Il tempio malatestiano*. Milano-Roma: Sestetti e Luminelli, 1925.
 - ROHLFS, G. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. Torino: Einaudi, 1969.
 - ROSSI, V. "Il Quattrocento" en: A. BALDUINO (Dir.). *Storia letteraria d'Italia*. Milano: Vallardi, 1990.
 - ROSTAGNO, E. "Il codice "Angelucci", ora Laur.-Ashburnhamiano del Canzoniere di Giusto de' Conti". En: *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, 8 (1896). Pp. 11-27.
 - ROZZO, U. (Ed.). *La lettera e il torchio. Studi sulla produzione libraria tra XVI e XVIII secolo*. Udine: Forum, 2001.
 - SANTAGATA, M. "Presenze di Dante 'comico' nel Canzoniere". En: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 146 (1969). Pp. 163-211.
 - SANTAGATA, M. *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Padova: Liviana, 1979.

- SANTAGATA, M. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 1990.
- SANTAGATA, M. *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*. Padova: Antenore, 1979.
- SANTAGATA, M.; CARRAI, S. *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*. Milano: Franco Angeli, 1993.
- SANTAGATA, M.; QUONDAM, A. (Ed.). *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Modena: Panini, 1989.
- SANTORO, M. "Cristoforo Landino e il volgare". En: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXI, 1954. Pp. 501-547;
- SIGNORINI, S. "Da Maria a Lucrezia. Su due rime giovanile di Pietro Bembo". En: *Italique*, VI (2003). Pp. 55-76.
- TISSONI BENVENUTI, A. "Boiardo elegiaco e Tito Vespasiano Strozzi" en: COMBONI, A.; DI RICCO, A. (Coord.). *L'elegia nella tradizione poetica italiana*. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003. Pp.81-102.
- TISSONI BENVENUTI, A. "Tradizioni letterarie e gusto tardogotico nel canzoniere di M. M. Boiardo". En: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 137 (1960). Pp. 533-592.
- TISSONI BENVENUTI, A. "Venezia e il Veneto e La poesia lirica negli altri centri settentrionali" en: C. MUSCETTA (Dir.) *Letteratura italiana*, III/2. Bari: Laterza, 1972. Pp. 247-289.
- TURCHINI, A. *Il Tempio malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*. Cesena: Il Ponte Vecchio, 2000.

- VECCE, C. “Echi contiani nella Napoli aragonese” en: I. PANTANI (Ed.). *Giusto de’ Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del ‘400*. Roma: Bulzoni, 2006. Pp. 297-316.
- VECCHI GALLI, P. “La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)”. En: *Lettere italiane*, 34 (1982). Pp. 95-141.
- VELLI, G. “A proposito di Giusto de’ Conti”. En: *Belfagor*, 23 (1968). Pp. 348-55.
- VENDITTI, L. *Giusto de’ Conti e il suo canzoniere ‘La bella mano’*. Studio storico-critico. Rocca San Casciano: Cappelli, 1903.
- VEYNE, P. *L’Élégie érotique romaine : l’amour, la poésie et l’Occident*. Parigi: Seuil, 1983.
- WOODHOUSE, G. M. *George Gemistos Plethon. The last of Hellenes*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- ZANATO, T. “Giusto e gli *Amorum libri* di Boiardo” en: I. PANTANI (Ed.). *Giusto de’ Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del ‘400*. Roma: Bulzoni, 2006. Pp. 243-282.
- ZANATO, T. *Saggio sul ‘Comento’ di Lorenzo de’ Medici*. Firenze: Olschki, 1979.