

## *Poesía de la semejanza. Poesía de la desemejanza*

Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA  
Asociación Complutense de Dantología

Es idea comúnmente aceptada que la llamada poesía realista o jocosa o burguesa o cómico-realista de finales del *duecento* y principios del *trecento* italianos se opone tanto en temas y motivos como en estilo y técnicas literarias a la poesía estilnovista contemporánea suya. También es sabido que esta oposición tiene su origen en el enfrentamiento, perfectamente definido en las *Artes Dictandi* del medioevo, entre el estilo trágico o sublime, que sostenía una tradición de literatura solemne y áulica, y el estilo *mezzano* o cómico, propio de una poesía de carácter goliardesco y temática disoluta. Por supuesto, esta distinción reproducía la relación, básica en la ideología feudal, entre un mundo supralunar imperecedero y perfecto, y otro sublunar corruptible y degradado. Así pues, el contraste —consciente y buscado en muchos casos— entre los Cavalcanti, Dante, etc., por un lado, y, por otro, los Cecco, Rustico Filippi, etc., planta sus raíces en el meollo mismo de la cosmovisión medieval, lo cual parece contradecir la también muy extendida idea de que esta poesía cómica sea “burguesa” o “realista”, entendiendo este último término referido a una “realidad” literal, no generada de una forma ejemplar divina.

Lo que querríamos matizar e ilustrar en estas pocas páginas es el carácter de esa oposición (nosotros preferimos hablar de inversión, por razones que luego se dirán), y cómo, en realidad, ambas poesías se segrean desde un inconsciente ideológico sacralizado o sustancialista estrictamente medieval<sup>1</sup>. Ello nos obligará, lógicamente, a intentar precisar qué tienen de “bur-

---

<sup>1</sup> Para el concepto de inconsciente ideológico, véase Rodríguez (1997).

gués” estas obras y en qué sentido se puede hablar, a nuestro entender, de lo “burgués” en literatura.

Para ello, comencemos recordando el famosísimo soneto de la *Vita Nuova Tanto gentile e tanto onesta pare*:

Tanto gentile e tanto onesta pare  
 la donna mia quand'ella altrui saluta,  
 ch'ogne lingua deven tremando muta,  
 e li occhi no l'ardiscon di guardare.  
 Ella si va, sentendosi laudare,  
 benignamente d'umilta vestuta;  
 e par che sia una cosa venuta  
 da cielo in terra a miracol mostrare.  
 Mostrasi sì piacente a chi la mira,  
 che dà per li occhi una dolcezza al core,  
 che 'ntender no la può chi no la prova:  
 e par che de la sua labbia si mova  
 uno spirito soave pien d'amore,  
 che va dicendo a l'anima: sospira.

En él, se nos indican algunos efectos que producen el saludo y la aparición de Beatriz tanto en quien recibe el saludo (temblor, timidez) como en quien simplemente la mira (dulzura de corazón, ansia de suspirar). Estos efectos son consecuencia de la naturaleza milagrosa de la dama: *e par che sia cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare*<sup>2</sup>. Por supuesto, ese *par che* no es el comienzo de una comparación, como cabría suponer si aplicásemos el significado actual de *pare*, sino la constatación de una manifestación que se puede aprehender por los sentidos, como aclaró Contini en su conocido comentario a este soneto<sup>3</sup>. Ahora bien, si Beatriz es manifiestamente un milagro, sin duda poseerá las dos características básicas de los milagros: la de “signo” y la de “virtud”. Dice Santo Tomás: “Podemos considerar dos elementos en los milagros. Uno, la obra que se realiza, que es algo que escapa a las fuerzas naturales<sup>4</sup>, y según esto los milagros se lla-

<sup>2</sup> *Vita Nuova*, XXIX, 6: *questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitate.*

<sup>3</sup> “*Pare non vale già 'sembra', e neppure soltanto 'appare', ma 'appare evidentemente, è o si manifesta nella sua evidenza'* (Contini 1970: 163).

<sup>4</sup> Por ejemplo, curar a un enfermo, resucitar a un muerto, etc.

man *virtudes*<sup>5</sup> [*virtutes*]. Otro elemento es el motivo por el que los milagros se realizan, es decir, la manifestación de algo sobrenatural. Bajo este aspecto, se llaman comúnmente *signos* [*signa*], y por la grandeza de las obras [*propter excellentiam*]<sup>6</sup> se llaman *portentos* o *prodigios*, como que muestran algo lejano” (*ST*, II-II, q. 178, a. 1 ad 3)<sup>7</sup>. Así, pues, debemos examinar en Beatriz su naturaleza *sígnica*<sup>8</sup>, por un lado, y, por otro, los efectos milagrosos que produce. Empecemos por estos últimos.

El soneto indica que Beatriz, con su saludo o su mera presencia, provoca turbación (vs. 3), falta de atrevimiento (vs. 4), dulzura de corazón incomprendible o inefable (vv. 10-11), y un anhelo de suspirar (vs. 14). De otros pasajes de la obra (por ejemplo, XI, 4 o el soneto siguiente al que examinamos, *Vede perfettamente onne salute*) sabemos que provoca también en quien la mira o recibe su saludo una *fiamma di carità*, lo vuelve humilde y le confiere honor. La turbación y la falta de atrevimiento son consecuencia inmediata de la admiración que todo milagro provoca<sup>9</sup>, porque la admiración es una especie de temor (*ST*, I-II, q. 41, a. 4, sol.). Ahora bien, la admiración

<sup>5</sup> Recuérdese: *voglio dare a intendere quello che lo suo salutare in me virtuosamente operava* (*Vita Nuova*, XI, 4); *queste e più mirabili cose da lei procedeano virtuosamente...* (*VN*, XXVI, 4).

<sup>6</sup> Si consideramos que el texto latino en esta cuestión se refiere repetidamente a la *operatio miraculorum*, es decir, que el milagro es una *operatione* plena de *excellencia*, entenderemos el pasaje de *VN*. XXVI, 4, que dice: *nelle quali io dessi ad intendere delle sue mirabili ed excellenti operationi*, etc.

<sup>7</sup> Con la abreviatura *ST* indicamos la *Suma de Teología* de Tomás de Aquino, la cual citamos por Tomás de Aquino 1988-1994. Las citas las hacemos al modo habitual con que se cita esta obra: parte, cuestión, artículo, apartado del artículo (objeción, solución o respuesta).

<sup>8</sup> En los índices latinos de la *Summa* tomista se dice: *Miracula dicuntur, quia sunt supra naturam, signa vero, quia manifestant aliquid supernaturale; prodigia autem et portenta, propter excellentiam*, II-II, q. 178, a. 1 ad 3; *Gratia miraculorum confert commune beneficium, s. notitiam Dei*, etc. II-II, q. 178, a. 1, ad 4. Recuérdese que *notitia* es uno de los nombres que, desde San Agustín, se aplican a Cristo, al Verbo. Es, sin duda, la razón de la naturaleza cristológica de Beatriz, que ha sido tan señalada. Ambos, Beatriz y Cristo, dan noticia de Dios, son un signo superexcelente de Él.

<sup>9</sup> “*Milagro* viene de *admiración* [miraculi nomen ab admiratione sumitur], la cual surge ante la presencia de efectos cuya causa se desconoce(...). Pero *milagro* viene a equivocar a *lleno de admiración*, es decir, lo que tiene una causa oculta y para todos. Esta causa es Dios. Por lo tanto se llaman *milagros* aquellas cosas que son hechas por Dios fuera del orden de las causas conocidas para nosotros”. (*ST*, I, q. 105, a. 7, sol.). “Es el sentido original de *milagro*. Maravillarse o admirarse ante algo portentoso. Posteriormente, se identificó el *milagro* (reacción ante un hecho) con el hecho mismo portentoso”. (Nota 15 de Jose María Artola Barrenechea en la edición citada de la *ST*).

es un temor positivo porque es el principio de la sabiduría<sup>10</sup> y de la investigación filosófica<sup>11</sup>, debido a que provoca un deseo de saber, de conocer las causas<sup>12</sup>, es decir, de acercarse a Dios. Así pues, el que percibe sensiblemente a Beatriz se admira —pues desconoce la causa de tanta excelencia— e intensifica así su tendencia al conocimiento, es decir, su propia forma sustancial, que es, como se sabe, su alma racional, su intelecto. Ahora bien, todo deseo de conocer las causas ocultas va acompañado necesariamente de la esperanza de llegar a ese conocimiento, y por ello produce una delectación, una *dolcezza* especial<sup>13</sup>. Este deseo y esta esperanza provocan entonces la necesidad de iniciar un movimiento ascensional en el que el protagonista es la imaginación o espíritu fantástico, el cual, impelido y controlado por el alma racional, nos llevará a Dios, es decir, provocan la necesidad de *su-spirar*<sup>14</sup>.

Así, pues, el hombre que contempla a Beatriz 1) se admira de la existencia de causas ocultas de ese efecto admirable que es la dama, es decir, se admira de la existencia de Dios; 2) siente un deseo vivísimo (una *fiamma de carità*) de conocer esa causa oculta, es decir, de aproximarse a ella, de poner en funcionamiento su alma racional compuesta de voluntad (amor) e inte-

<sup>10</sup> “La admiración es el principio de la sabiduría, como la vía para investigar la verdad, según se dice en el principio de los *Metafisicos*”. (ST, I-II, q. 32, a. 8, obj. 2).

<sup>11</sup> “El que se admira rehúsa de momento dar un juicio sobre aquello de que se admira por temor de equivocarse, pero inquiere para el futuro. En cambio, el que padece estupor no sólo teme juzgar al presente, sino también en el futuro. De ahí que la admiración es el principio de la investigación filosófica, mientras el estupor es un obstáculo para la consideración filosófica”. (ST, I-II, q. 41, a. 4, ad 5).

<sup>12</sup> “La admiración es cierto deseo de saber, que en el hombre tiene lugar porque ve el efecto e ignora la causa, o bien porque la causa de tal efecto excede su conocimiento o su facultad”. (ST, I-II, q. 32, a. 8, sol.).

<sup>13</sup> “Alcanzar las cosas que se desean es deleitable, como se ha dicho anteriormente (q. 23, a. 4; q. 31, a. 1, ad 2). Y por eso, cuanto más aumenta el deseo de la cosa amada, tanto más aumenta la delectación cuando se consigue. Y aun en el aumento mismo del deseo se produce también aumento de delectación, por cuanto hay también esperanza de la cosa amada, según se ha dicho anteriormente (a. 3, ad 3) que el mismo deseo es deleitable por la esperanza. Ahora bien, la admiración es cierto deseo de saber, que en el hombre tiene lugar porque ve el efecto e ignora la causa, o bien porque la causa de tal efecto excede su conocimiento o su facultad. Por consiguiente, la admiración es causa de delectación, en cuanto va acompañada de la esperanza de conseguir el conocimiento de lo que se desea saber”. (ST, I-II, q. 32, a. 8, sol.).

<sup>14</sup> Recuérdese el último soneto de la VN, en el que el movimiento ascensional lo realiza un *sospiro che esce del mio core*. Sobre la imaginación o espíritu fantástico o pneuma como vehículo en el itinerario hacia Dios, ver Agamben (1977) y Klein (1975).

lecto (razón). Por ello, el hombre, al ver (sensiblemente, insistimos) a Beatriz intensifica su naturaleza espiritual; su forma sustancial se libra de la materia, y el hombre se espiritualiza, se hace más semejante a Dios, es decir, se acerca a la beatitud.

Ahora bien, existe un contrapeso a este deseo ascensional de la imaginación y el intelecto que provoca la visión de Beatriz, y es precisamente la humildad de que ella va revestida y que transmite a quien la ve (VN, XI, 4), porque si bien es cierto que el hombre siente, al verla, el deseo de conocer a Dios y se siente a sí mismo de naturaleza intelectual, es decir, hijo de Dios, semejante a Él, no lo es menos que inmediatamente, ante tanta maravilla, percibe también sus propias limitaciones, y esa esperanza de conocer a Dios queda reprimida, humildemente mitigada, reducida a su justa medida<sup>15</sup>. De este modo, el hombre comprende perfectamente su sujeción a Dios, es decir, su lugar preciso (y el de cada cosa) en la jerarquía universal, en otras palabras, de esta manera recibe el honor que le es debido<sup>16</sup>.

Como se ve, la constelación de efectos que produce la visión sensible del milagro-Beatriz muestra una coherencia completa desde el punto de vista gnoseológico y psicológico. Ahora bien, ninguno de esos efectos se producirían sin la admiración que provoca la naturaleza "súgnica" de Beatriz, es decir, el hecho de ser una manifestación privilegiada de la divinidad. Según nos enseña Santo Tomás, "es necesario que la palabra transmitida sea confirmada para que se haga creíble. Y esto se hace mediante la operación de milagros, conforme a lo que se dice en *Mc* 16, 20: *Confirmando su palabra con las señales convenientes*. Esto es razonable, puesto que es natural al hombre percibir las verdades inteligibles mediante efectos sensibles. De ahí que, así como, guiado por la razón natural, puede el hombre llegar a tener al-

<sup>15</sup> "Pertenece propiamente a la humildad el que uno se refrene a sí mismo para no desear lo que es superior a él. Para esto es preciso que conozca lo que falta respecto de lo que excede sus fuerzas. Por eso, el conocimiento de los defectos propios pertenece a la humildad como regla directiva del apetito". (*ST*, II-II, q. 161, a. 2, sol.); "refrenar la presunción de la esperanza, lo cual es propio de la humildad (...) al reprimir la presunción de la esperanza, la razón principal se toma de la reverencia divina, que hace que el hombre no se atribuya más de lo que le pertenece según el grado que Dios le ha concedido. De donde se deduce que la humildad lleva consigo principalmente una sujeción del hombre a Dios". (*ST*, II-II, q. 161, a. 8, ad 3).

<sup>16</sup> Es el sentido de los siguientes versos: *La sua vista fa onne cosa umile; / e non fa sola sé parer piacente, / ma ciascuna per lei riceve onore*. El concepto de honor significaba el reconocimiento del propio puesto en la jerarquía universal emanada de Dios. Así, al ver a Beatriz, el hombre comprende su excelencia como ser racional, pero también su niñedad como ser terrenal, y se comprende en el lugar que le corresponde en el universo.

guna noticia sobre Dios a través de los efectos naturales, así también, por medio de efectos sobrenaturales, que llamamos milagros, que pueda [*sic*] llegar a algún conocimiento de las cosas que ha de crear.” (*ST*, II-II, q. 178, a. 1, sol.). Así pues, Beatriz, en cuanto que milagro, es una “cosa”<sup>17</sup> en la que se manifiesta el parecido con Dios, la semejanza, la forma sustancial divina de manera extrema, es decir, es un efecto sensible de la verdad inteligible privilegiado, especial, más intenso, en el que se detecta en mayor medida la semejanza esencial con Dios, en el que la forma sustancial divina se sella más e-videntemente sobre la materia. Esto nos demuestra la extrema precisión ideológica que subyace a la insistencia en *pare* y en *mostrare* —que, como señaló magistralmente Contini, son las palabras-clave del soneto<sup>18</sup>—, al tiempo que nos hace ver que lo que realmente interesa a Dante en la creación poética de Beatriz es resaltar los elementos terrenales, sensibles, que, por su semejanza con el mundo supralunar divino, nos pueden servir para remontarnos intelectualmente desde este bajo mundo terrenal hasta él.

Veamos ahora el contraste que se establece con otro soneto, también famosísimo, de Cecco Angiolieri, en el cual el *pare* también es la palabra-clave:

Lassar vo' lo trovare di Becchina,  
 Dante Alighieri, e dir del mariscalco:  
 ch'e' par fiorin d'or, ed è di ricalco,  
 par zucar caffetin, ed è salina;  
 par pan di grano, ed è di saggina;  
 par una torre, ed è un vil balco;  
 ed è un nibbio, e par un girfalco;  
 e pare un gallo, ed è una gallina.  
 Sonetto mio, vätene a Fiorenza;  
 dove vedrai le donne e le donzelle,

<sup>17</sup> Hoy en día diríamos ‘ser’, es decir, toda conjunción de materia y forma creada imprimiendo en la materia la forma sustancial o especie o intención que está en la mente de Dios. Dice Contini: “Anche *cosa* sta in una rete di rapporti tutta diversa dalla moderna: oggi una cosa è sotto il livello ontologico della persona (una donna può diventare per abnegazione la cosa dell’amante, strumento, oggetto senz’ autonomia), qui *cosa* è più largamente un essere in quanto, precisamente, causa di sensazioni e impressioni”. (1970: 164).

<sup>18</sup> “Questo valore di *pare*, parola-chiave, ricompare nella seconda quartina e nella seconda terzina, cioè, in posizione strategica, in ognuno dei periodi di cui si compone il discorso del sonetto. Sembra assente dalla prima terzina, ma solo perché essa si inizia con l’equivalente *Mostrasi*, il quale riprende l’ultima parola della seconda quartina” (Contini 1970: 163).

di che 'l su fatto è solo di parvenza.  
 Ed eo per me ne conterò novelle  
 al bon re Carlo conte di Provenza,  
 e per sto mo' gli frigiariò la pelle.

Resulta evidente a primera vista que el *par* que se repite en este poema es bien distinto del anterior. Cecco aquí nos presenta una figura cuyo *fatto è solo di parvenza*, es decir, según la ideología sacralizada feudal, una figura cuya forma sustancial divina está tan sofocada por la materia que casi se puede decir que carece de esa esencia supralunar sellada que le confiere el ser, y es, así, pura apariencia. Como se ve, exactamente lo contrario que la Beatriz de Dante, cuya materia sublunar en modo alguno impedía percibir la huella divina impresa en ella. Se trata en este caso de apariencias puramente terrenales, que en modo alguno permiten al alma racional humana remontarse desde ellas a las esencias supralunares, lo que explica, por otro lado, la materialidad cotidiana con la que se caracteriza al *mariscalco*.

Algo similar sucede en otro magnífico soneto, éste de Rustico Filippi:

Quando Dio messer Messerino fece,  
 ben si credette far gran maraviglia,  
 ch'uccello e bestia e uom ne sodisfece,  
 ch'a ciascheduna natura s'apiglia:  
 ché nel gozzo anigrottol contrafece,  
 e ne le ren' giraffa m'asomiglia,  
 ed uom sembia, secondo che si dice,  
 ne la piacente sua cera vermiglia.  
 Ancor risembra corbo nel cantare,  
 ed è diritta bestia nel savere,  
 ed uomo è sumigliato al vestimento.  
 Quando Dio il fece, poco avea che fare,  
 ma volle dimostrar lo Suo potere:  
 sì strana cosa fare ebbe in talento.

También en él las palabras-clave pertenecen al campo semántico del 'parecer' (*contrafece, asomiglia, sembia, risembra, è sumigliato*), y también en él se nos describe una figura cuya apariencia mueve a confusión. Aquí, sin embargo, la situación es algo más compleja, pues la apariencia triforme de *messer Messerino* (*gozzo-ren'-cera, cantare-savere-vestimento*) lleva al que lo ve a la conclusión de que comparte tres naturalezas, tres formas sustanciales, resultado del capricho divino. Con todo, lo importante ahora es simplemente señalar cómo el poeta recrea en el soneto un juego de apariencias

desemejantes en el que lo que la figura semeja nos lleva a una idea confusa de lo que la figura esencial, supralunarmente, es.

Así, pues, lo que estos poemas parecen mostrarnos es que el centro de interés que mueve a sus autores es distinto en Dante que en Cecco y Rustico. Mientras que el primero busca poetizar lo que de semejante a Dios hay en el mundo, y con ello concibe la poesía como un modo de buscar y re-crear la huella divina impresa en el mundo sublunar, es decir, como un camino de conocimiento, los segundos prefieren hacer poesía de aquellos elementos mundanales que en nada se asemejan a su forma sustancial supralunar, de aquellas apariencias que velan —y no revelan— la especie divina. En otras palabras, si el estilnovista hace poesía de la semejanza, el cómico la hace de la desemejanza. Lo interesante de ello, en primera instancia, es subrayar algo que no se suele tener en cuenta y que es básico para entender ambas poesías (y poéticas): las dos parten de los mismos presupuestos ideológicos de base, aunque se encaminen en direcciones opuestas aparentemente, pero en realidad complementarias. Lo que queremos decir es que tanto unos autores como otros comparten inconscientemente una ideología basada en la dialéctica semejanza-desemejanza como rectora de las relaciones entre el mundo sublunar y el mundo supralunar, es decir, comparten las nociones fundamentales del inconsciente sacralizado o sustancialista feudal<sup>19</sup>. Se da, por tanto, entre ellas una relación de inversión ideológica, pero nunca de oposición o subversión<sup>20</sup>.

No podemos en estas pocas páginas hacer un análisis detenido de la poesía de la desemejanza de finales del *duecento* y principios del *trecento* italianos. Sólo señalaremos brevemente, a modo de ejemplo, cómo algunas de las características de esta poesía se pueden explicar basándose en nuestra idea del 'canto a la desemejanza'.

<sup>19</sup> Sin duda alguna, la más precisa y hermosa descripción de los principios básicos de la dialéctica semejanza-desemejanza la encontramos en *Paradiso*, I, 103-141. Para una descripción minuciosa, véase Chenu (1957: 159-209) y Rodríguez (1990: 95-97).

<sup>20</sup> La inversión ideológica supone manejar los mismos principios ideológicos pero dándoles la vuelta, invirtiendo sus posiciones (por ejemplo, lo que hace Artaud con el drama burgués). La subversión ideológica, en cambio, supone enfrentar a unos principios ideológicos otros radicalmente nuevos que ponen en entredicho la entera concepción de la ideología a la que se oponen. Por supuesto, para que haya subversión debe haber un nuevo inconsciente ideológico emergente (como sucede con Boccaccio y Petrarca, o con Galileo), es decir, un nuevo modo de producción, que ataque por su base al ya existente (o, en algunos casos singulares, una especial consciencia ideológica: Brecht y Valle frente al drama burgués).



En primer lugar, obviamente, la imagen de la mujer: frente a la Beatriz-milagro, huella divina que hace al hombre elevarse al mundo supralunar, Becchina, la sepulturera, la que maneja cuerpos sin alma, pura materialidad, y lleva al poeta a la tumba oscura de lo carnal. Junto a ella, la inversión del deseo de aprehender intelectualmente las apariencias sensibles y conocer a través de ellas, es decir, el deseo de gozar de las apariencias sin trascenderlas. En segundo lugar, el canto a lo que otro gran poeta de la desemejanza, el Arcipreste de Hita, llamaba los revolvedores del mundo, esto es, los que confunden las apariencias volviéndolas desemejantes: el dinero ante todo, consecuencia de las nuevas relaciones mercantiles, que impide saber el lugar de cada uno en la jerarquía social y es lo único que puede permitir apagar el deseo de los sentidos<sup>21</sup>; el vino, que confunde la percepción sensible; el juego, como inversión jocosa de la divina providencia; etc. También podemos explicar así la celebrada *malinconia* de Cecco, que por supuesto nada tiene que ver con la *malheur* o el *spleen* románticos y malditos, sino que debe entenderse en sentido físico como un humor negro, una secreción sustancial resultado de la aversión, por un lado, hacia un mundo desemejante que no permite el salto salvador de las apariencias, y, por otro, hacia las limitaciones de sí mismo, empozado en el fango de las apariencias<sup>22</sup>; el uso del vituperio antipaterno como inversión de la exaltación feudal de la 'sangre'; o, por poner un último ejemplo, el uso que hace Cecco de la imaginación terrenal en los poemas en los que se repite la construcción *Se + imperfecto de subjuntivo*<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Recuérdese el soneto de Cecco *Così è l'uomo che non ha denari*, en el que se nos dice *E' dolci pomi li paion amari, / e cìd ch'elli od'e vede li è disgrato; / per lu' ritornan li cortes'avari: / or quest'è 'l secol del pover malfato!*.

<sup>22</sup> En el mismo sentido de inversión va la alegría por el disfrute de los bienes terrenales. Ambos conceptos, melancolía y alegría, invierten los conceptos teológicos de tristeza y gozo, en el sentido de que estos suponen siempre un anhelo, conseguido o frustrado, por trascender las apariencias, lo material, mientras que los primeros resultan del regodeo intrascendente en esas mismas apariencias materiales.

<sup>23</sup> En el archifamoso soneto de Cecco *S'io fosse foco, arderei 'l mondo*, lo que más ha llamado la atención, por su fuerza heterodoxa, son las diferentes hipótesis que el poeta va imaginando. Sin embargo, a nuestro entender, lo auténticamente importante (y fuerte) del poema es la construcción condicional (el *S'io fosse*), pues nos presenta a un poeta que usa constantemente su imaginación para representarse posibilidades vanas (intrascendentes de nuevo) que sólo sirven como desahogo y nunca como medio de conocimiento. Es lo que los teóricos medievales llamaban un juego de imaginación animal, no imaginación racional, que era la que servía al hombre para remontarse y salvar las apariencias. El poeta niega, de manera más o menos consciente, la posibilidad de dar un uso racional y elevador a su imaginación, y eso es mucho más heterodoxo que la cualidad de las imaginaciones que luego va desgranando.

Por otra parte, esta poesía también es desemejante en cuanto a la forma. Sabemos que el principio básico de toda la literatura medieval es la idea de que todo libro reproduce el Libro de la naturaleza cuyo autor es Dios<sup>24</sup>. Ahora bien, si el Libro de la Naturaleza (el Mundo) se ha vuelto más y más confuso, si apenas puede leerse pues sus signos (las cosas) apenas remiten ya a su forma sustancial supralunar, entonces lo mismo pasará con el libro escrito por el hombre. De este modo, la alegoría, que es la forma más perfecta de la poesía de la semejanza<sup>25</sup>, se invierte en ambigüedad e ironía en la poesía de la desemejanza. Recuérdese como ejemplo otro divertidísimo soneto de Rustico Filippi:

Oi dolce mio marito Aldobrandino,  
rimanda ormai il farso suo a Pilletto,  
ch'egli è tanto cortese fante e fino  
che creder non dèi ciò che te n'è detto.  
E no star tra la gente a capo chino,  
ché non se' bozza, e fòtine disdetto;  
ma sì come amorevole vicino  
con noi venne a dormir nel nostro letto.  
Rimanda il farso ormai, più no il tenere,  
ch'e' mai non ci verrà oltre tua voglia,  
poi che n'ha conosciuto il tuo volere.  
Nel nostro letto già mai non si spoglia.  
Tu non dovèi gridare, anzi tacere:  
ch'a me non face cosa ond'io mi doglia.

Repárese que en él el autor está jugando constantemente con dos planos de significado (y dos ámbitos de recepción), según las palabras de la esposa

<sup>24</sup> «La imagen del "Libro" en el feudalismo no sólo transparenta tal medio técnico de existencia (la escritura en este caso), sino que decimos que es el nudo de la matriz ideológica feudal, en todo lo que ésta tiene de sacralizada (puesto que el Libro Sagrado es a la vez, obviamente, la base del cristianismo medieval). Sin embargo, si construir un *Libro* (a imitación del Libro Sagrado o del Libro de la Naturaleza) es la imagen determinante siempre en última instancia de la literatura feudal, pensamos igualmente que esos libros no se construyen sino "interpretando/leyendo" a la vez el Libro de la Naturaleza y el Libro Sagrado (...). Tenemos así que la clave entonces de la literatura feudal podremos verla en la creencia en esos *signos*, interiores a cada cosa, que representan la *escritura* de Dios en el mundo: Dios *ha escrito* el Libro y ha escrito la Naturaleza, literalmente» (Rodríguez 1990: 76-77).

<sup>25</sup> En la dicotomía letra-alegoría se proyectan las dicotomías mundo sublunar (letra)-mundo supralunar (alegoría) e imaginación (letra)-intelecto (alegoría).

sean entendidas literalmente por el marido o en su otro sentido por el lector<sup>26</sup>. Así, la dicotomía significado literal-significado alegórico se invierte en lo que ha sido llamado significado literal-significado alusivo<sup>27</sup>, con dos diferencias fundamentales, que deben ser aplicadas también al Libro de la Naturaleza tal y como se ha transformado con la aparición de las nuevas relaciones mercantiles: en primer lugar, que mientras que en la alegoría el recorrido gnoseológico va de la letra a la alegoría (del mundo sublunar al supralunar, como es lógico), es decir, es necesario entender perfectamente la letra para luego dar el salto salvador de las apariencias hasta la alegoría, en cambio, en la alusividad el recorrido gnoseológico se establece por contraste entre ambos niveles de significado (entre ambos mundos), sin que haya uno que preceda al otro sino segregándose los dos directamente de la polisemia verbal; en segundo lugar, que mientras que las relaciones entre letra y alegoría son estrictas, analíticas, racionales (como lo son las relaciones entre el mundo terrenal y el divino), en cambio, las relaciones entre el significado literal y el significado alusivo son ambiguas, confusas, polivalentes, lo que resulta paralelo a la relación confusa y ambigua que este mundo desemejante y carnal establece, en los nuevos tiempos mercantiles, con el mundo supralunar. Así, se explica el constante uso que los poetas de la desemejanza (y no sólo los italianos) hacen de la ironía y de la ambigüedad, del juego de palabras y, en general, de todos aquellos recursos que implican polisemia, es decir, desorden y confusión verbal.

Por otro lado, sabemos que en el inconsciente ideológico sacralizado la perfección sensible (*pulchritudo*) se concibe como una relación de proporcionalidad (es decir, de jerarquía) que se entiende como vestigio de la proporcionalidad original trinitaria y, por ello, es fuente de delectación<sup>28</sup>. Creemos que es en este sentido en el que hay que entender la creación del soneto medieval como una estructura cerrada, redonda, exquisitamente proporcional y jerárquica, y, por tanto, ideal para reproducir jerárquicamente la pro-

---

<sup>26</sup> Las anfibologías jocosas se suceden: *cortese fante, amorevole vicino, nostro letto, tua voglia, tuo volere* (tu voluntad en un nivel, pero referido a la propia esposa en el otro), y todo el último verso.

<sup>27</sup> Ceserani & De Federicis (1979: 349).

<sup>28</sup> "Il triplice diletto (per il bello, il piacevole e il salutare) rimanda al rapporto primordiale in Dio, all'interno del quale vige l'assoluta archetipica *proportionalitas* tra Padre, Figlio e Spirito. Il diletto sensibile ci trasporta dunque in Dio, nel quale vi è la *delectatio* originale e vera, per cui tutti gli altri diletti altro non sono che viatico per la sua ricerca". (Mauro 1995: 57, nota 11).

porcionalidad divina<sup>29</sup>. Ahora bien, si esa relación especular del mundo sublunar con el supralunar se está empañando, también se difuminará la estructura proporcional del soneto, pues ya no reflejará —desemejante también él— la proporcionalidad original. Y, en efecto, nos encontramos con que los poetas de la desemejanza deshacen la andadura racional del soneto, el habitual desarrollo (proposición-disposición) de las estrofas, hacen del verso (o del par de versos) elementos casi autónomos<sup>30</sup>, y rompen la separación estrófica, de modo que apenas se pueden distinguir cuartetos de tercetos. El soneto, así, parece avanzar a impulsos, a empujones, movido por la rabia, la ironía o la angustia de un poeta que ya no tiene en mente idea alguna de proporcionalidad, idea alguna de rigor racional.

Tras todo lo dicho, y para terminar, podemos ya precisar en qué sentido es o no es burguesa esta literatura. A nuestro modesto entender, no se debería hablar de literatura burguesa —ni, por supuesto, realista— si no se trata de una literatura segregada desde un inconsciente ideológico que sostiene —y viene generado por— un modo de producción mercantil capitalista<sup>31</sup>, y sabemos que este tipo de ideología no existe hasta la aparición del inconsciente ideológico animista, cuyas primeras manifestaciones literarias encontramos en Boccaccio y Petrarca. Lo que queremos decir es que, a pesar de que en cierta parte de Italia del *duecento-trecento* el modo de producción mercantil estaba ampliamente difundido (aunque seguía siendo minoritario con respecto a la explotación servil del campo)<sup>32</sup>, este modo de producción no había generado aún su propia ideología, de manera que, a pesar de vivir en un mundo mercantil, las gentes de los *Comuni* seguían concibiéndose como miembros de un cuerpo orgánico jerarquizado, remedando así ideológicamente las relaciones serviles<sup>33</sup>, y seguían manteniendo la misma cosmovi-

<sup>29</sup> En este sentido, se debe distinguir claramente el soneto medieval, definido sobre la base de estos principios de proporcionalidad y jerarquía, del soneto petrarquista, que es expresión armónica y transparente de un alma bella.

<sup>30</sup> Véanse, por ejemplo, los sonetos dialogados de Becchina y Cecco, o los del tipo *Se io fosse*, o los dos que hemos analizado en este artículo.

<sup>31</sup> Y aún así el término sigue siendo impreciso, pues confunde la clase social que se beneficia de un determinado sistema de producción con el sistema de producción mismo.

<sup>32</sup> Es éste un factor fundamental que se suele infravalorar, cuando no directamente olvidar, al caracterizar la Italia de los *Comuni*, tal vez para inconscientemente enfatizar sus peculiaridades “nacionales”.

<sup>33</sup> Por ello, se agrupaban en corporaciones en las cuales los miembros se seguían concibiendo organicistamente; por eso, por ejemplo, Dante, en el XVI del *Paradiso* aplica la metáfora organicista a la ciudad, etc.

sión medieval (no diferenciación naturaleza-sociedad, no distinción público-privado, etc.). Por eso, las producciones ideológicas de este período no rompen, no subvierten los principios ideológicos básicos que generaron producciones ideológicas anteriores, sino que siguen siendo manifestación de un inconsciente ideológico sacralizado feudal. Ahora bien, resulta evidente que este inconsciente ideológico se tiene que enfrentar a realidades nuevas que ponen sistemáticamente en entredicho sus ideas clave, especialmente debido a la nueva movilidad social que permiten las relaciones mercantiles. En este sentido, la ideología sacralizada feudal está en una profunda crisis (que se prolongará, por cierto, hasta bien entrado el XVIII), pero ello no quiere decir que haya desaparecido (recuérdese la famosa definición gramsciana de ‘crisis’). De hecho, ante esta inadecuación de la ideología sustancialista para explicar el mundo —y ante la incapacidad de generar otra que explique y oculte las contradicciones del nuevo modo de explotación— podemos atisbar dos respuestas distintas: por un lado, los que se hacen fuertes en las concepciones sacralizadas, bien profundizando en ellas, adaptándolas a los nuevos tiempos<sup>34</sup>, bien viviéndolas con un fervor intenso, como quien se aferra a un último clavo ardiendo<sup>35</sup>; por otro lado, los que se limitan a reflejar, desde su perplejidad, desde su angustia, la confusión y el desorden de un tiempo en que la vida no es como se vive. Poesía de la semejanza, poesía de la desemejanza, las dos caras de un mundo que se desmorona.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (1977): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turín, Einaudi.
- Ceserani, Remo & De Federicis, Lidia (1979): *Il materiale e l'immaginario*, vol. 3. Turín, Loescher editore.
- Chenu, Marie-Dominique (1957): *La théologie au dozième siècle*, París, Librairie philosophique J. Vrin.

<sup>34</sup> Es el caso de Dante, quien, por poner un ejemplo, en sus reflexiones sobre el Papado y el Imperio reelabora de modo magistral la sacralización feudal.

<sup>35</sup> Es el caso de los movimientos iluministas y franciscanos, los cuales ejemplifican un proceso bien estudiado en antropología: los “pasos atrás”, radicales cuando no violentos, de los grupos humanos que sufren un proceso rápido de aculturación.

- Contini, Gianfranco (1970): "Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante", en *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Turín, Einaudi, pp. 161-168.
- Klein, Robert (1975): *La forma e l'intelligibile*, Turín, Einaudi.
- Mauro, Letterio (ed.) (1995): *Bonaventura da Bagnoreggio, Itinerario della mente in Dio*, Roma, Città Nuova editrice.
- Rodríguez, Juan Carlos (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal.
- Rodríguez, Juan Carlos (1997): "Lecturas de nuestra vida: sueños subjetivos y discursos objetivos (en torno a la explotación ideológica)", *Iralka*, 10, pp. 5-12.
- Tomás de Aquino (1988-1994): *Suma de Teología*, Madrid, Editorial Católica (BAC).