

La “mujer de verde” en la sextina y aledaños de nuevo a revisión: Dante, *Rime* VII

Eduard Vilella¹

Recibido: 29 de agosto de 2021 / Aceptado: 21 de septiembre de 2021

Resumen. El artículo se propone examinar la cuestión de la figura femenina que aparece en la sextina dantesca desde la perspectiva particular de su relación con la palabra rima “verde” y su modulación a lo largo de la composición. Tales usos se contemplan en un recorrido que cubre desde los puntos de continuidad con la tradición trovadoresca a las particularidades de la obra de Dante, en especial su incidencia en la configuración de la silueta que es posible intuir en diferentes composiciones suyas, las canciones llamadas petrosas y otras. Se toman en cuenta también la relación con Cino da Pistoia, el renovado panorama crítico acerca de la cuestión de los trovadores en Dante y el posible valor en la cultura medieval de las referencias a los colores.

Palabras clave: Dante Rimas, sextina, petrosas, mujeres en Dante, trovadores en Dante, colores en la Edad Media.

[en] The “woman in green” in the sestina and surroundings (a reappraisal): Dante, *Rime* VII

Abstract. The article tackles the question of the feminine character appearing in Dante’s sestina from the particular perspective of its interplay with the end-word “green” as it is modulated throughout the composition. Such uses are examined both from the specific points of continuity regarding the troubadour tradition and from the particularities of Dante’s work, especially their influence on the configuration of the feminine silhouette that can be found in different compositions of his, the so-called petrose and others. The connection with Cino da Pistoia; the renewed critical approaches to the question of the troubadours in Dante; and the possible values to ascribe to colors’ references in medieval culture are also taken into account.

Keywords: Dante Rhymes, sestina, petrose, women in Dante, troubadours in Dante, colors in the Middle Ages.

Cómo citar: Vilella, E. (2021). La “mujer de verde” en la sextina y aledaños de nuevo a revisión: Dante, *Rime* VII, en *Revista de Filología Románica* 38, 47-55.

Como es bien sabido, un aspecto singular de la sextina dantesca *Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra* es la asociación allí establecida entre el campo semántico “verde” y la figura femenina —esa mujer que ya De Geronimo (1908) llamaba explícitamente “la donna verde”—. En primera instancia ello viene determinado, claro está, por la misma dinámica de la composición y el retorno circular de las palabras-rima. “Verde” es precisamente una de ellas y, por lo tanto, está sujeta a la constricción de aparecer forzosamente siete veces y en una posición relevante y fijada de antemano. En el estudio del ámbito de los colores en Dante, de hecho, desde el punto de vista puramente estadístico, esto explica la alta frecuencia con la que aparece comparativamente tal color en el corpus de las *Rime* dantescas (*vid.* Doebler 2010: 268). En el planteamiento inicial de la composición, el término se presenta en concomitancia con el contexto invernal del exordio, fuertemente impregnado de cadencias trovadorescas, para oscilar con naturalidad sucesivamente y pasar a moverse luego en la esfera de la mujer². Habida cuenta, entonces, del tema y de las constricciones formales, que tal intersección tenga lugar es en cierta forma algo natural. Sea como sea, en el marco de un uso de un término relativo a un color de por sí digno de mención (Doebler 2010: 320), el vínculo entre la figura femenina y el color verde es en sí llamativo y ha merecido la atención de los excelentes comentarios de Giunta, Zembrino y Grimaldi³, por limitarme a citar los recientes, en los que la circunstancia se conecta con una constelación de significados en sintonía con la caracterización general de la mujer en todo el llamado ciclo de las “petrosas”; es decir, por resumir a lo esencial, remitiendo a valores como la juventud e inmadurez, inexperiencia, inconstancia e inconsciencia, por ende a matices de amenaza y peligro por lo que se refiere al yo lírico, en el contexto de una serie de canciones marcadas centralmente por la desazón. El razonamiento, como es evidente, tiene su marco de referencia en un tipo de asociacio-

¹ Filologia Francesa i Romànica
Universitat Autònoma de Barcelona
eduard.vilella@uab.cat

² *Cfr.* el examen de la modulación en Di Girolamo (1983).

³ Respectivamente en Giunta (2011), Varela Portas (coord.) (2014) y Pirovano / Grimaldi (2019).

nes genéricamente habituales en la cultura medieval acerca del color verde y al mismo tiempo se complementa por la relación que es posible establecer con otras composiciones dantescas, incluido un intercambio con su amigo Cino da Pistoia. En conjunto, un panorama que no se presta a reducciones simples como podría parecer inicialmente. Si bien es cierto que, como decía Fenzi (2016: 57), se hace difícil decir algo nuevo sobre la sextina de Dante, me parece que puede tener su interés, tomando como punto de fuga un detalle particular como el color, y siempre sin la pretensión de hallar significados estables o definidos de modo inequívoco ni resolver el discurso a partir de alegorismos esquemáticos, focalizar la atención en su posible incidencia en el dibujo de una figura singular que constituye una silueta clave en el conjunto de la obra dantesca, sea en cuanto alusión ocasional, en cualquier caso problemática, sea en cuanto mito “alternativo”, figura “otra”, punto de confluencia con valor estratégico de varias presencias femeninas⁴.

En *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, “verde” es inicialmente el color propio de la constancia del deseo del yo lírico hacia la dama, ya aquí aludida directamente como “piedra” que “habla y siente como si fuera mujer” —una dura piedra en la que en cambio el deseo se encuentra completamente enraizado—⁵:

e 'l mio disio però non cangia il verde,
 sì è barbato ne la dura pietra
 che parla e sente come fosse donna.
 (vv. 4-6)

Es un deseo que se mantiene siempre constante, en oposición con el recogimiento del contexto invernal de la naturaleza presentado en este exordio, cuando los días son breves, los cerros están nevados y la vegetación pierde el color (vv. 1-3). De forma similarmente constante, prosigue la segunda estrofa, la mujer permanece indiferente, helada como la nieve a la sombra, aun cuando la estación cambia:

che non la move se non come pietra
 il dolce tempo che riscalda i colli
 e che li fa tornar di bianco in verde
 perché lli cuopre di fioretti e d'erba.
 (vv. 9-12)

En la cuarta estrofa el color mantiene su referencia al mundo natural, pero allí para referirse a la *fronda verde* incapaz, como las cimas o muros, de obstaculizar el poder que irradia la belleza de la mujer:

e dal suo lume non mi può far ombra
 poggio né muro mai né fronda verde.
 (vv. 23-24)

Una belleza singularmente poderosa, cuya herida es insanable y cuya virtud supera la de las piedras preciosas y de la que el poeta ha intentado en vano huir. En este sentido, es cuando la composición se focaliza en el aspecto sensitivo de tal belleza que el poeta pasa de referir el color verde al espectro vegetal a asociarlo a la presencia concreta de la mujer. Así, la mujer es bella y suscita un amor que mantiene cautivo al sujeto, en la tercera estrofa; y lo hace al llevar una *ghirlanda d'erba* cuyo verde combina con singular belleza con el amarillo del cabello:

Quand'ella'ha in testa una ghirlanda d'erba
 trae de la mente nostra ogni altra donna;
 perché si mischia il crespo giallo e'l verde
 sì bel, ch'Amor li viene a stare all'ombra.
 (vv. 13-16)

Y verde será también el vestido de la mujer en la quinta estrofa, un atuendo que constituye un elemento esencial de ese atractivo excepcional:

Io l'ho veduta già vestita a verde
 sì fatta, ch'ell'avrebbe messo in pietra
 l'amor ch'i' porto pur alla sua ombra;
 (vv. 25-27)

La tensión que subyace a toda la sextina dantesca, la circularidad, o la espiral, de un deseo obstinado reiteradamente decepcionado, encuentra su expresión concentrada en el *adynaton* de la sexta estrofa, en el que de alguna forma se condensa esa desesperación estática nuclear⁶:

⁴ Sobre la segunda posibilidad ha insistido reiteradamente Pinto (2015, 2016, 2021).

⁵ Cito de la edición de De Robertis (2005).

⁶ *Cfr.* Argurio (2020: 73-85).

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
 prima che questo legno molle e verde
 s'infiammi, come suol far bella donna,
 di me, [...]
 (vv. 31-34)

Se revela aquí efectivamente cómo esa bella mujer, vestida de verde, con adornos verdes en su atuendo, no es más que un leño verde, es decir, joven (y, se desprende, potencialmente vigoroso), al que es imposible prender fuego. La juventud a la que se refiere ese verdor del leño es, en efecto, la clave de la indiferencia y desatención por parte de la mujer hacia el deseo del sujeto, y esa circunstancia se ve aquí definida como algo absolutamente imposible de modificar, en consonancia con todo el desarrollo temático del poema, cuyo último verde, el del *congedo*, es, en efecto, el que define por antonomasia la mujer en su conjunto, con especial énfasis en los aspectos sensitivos al remitir a su capacidad por eclipsar la sombra de las montañas escondiéndola bajo un *bel verde*:

Quandunque i colli fanno più nera ombra,
 sotto un bel verde la giovane donna
 la fa sparere com' uom pietra sott'erba.
 (vv. 37-39)

Aunque no hay duda de que la “gabbia metrico-retórica”, como la describe Giunta (2011: 478) en su comentario, actúe como un condicionante expresivo de la mayor exigencia, hay que resaltar cómo el discurso de Dante fluye límpidamente en su expresión, administrando sin grandes grietas ni artificiosidad el retorno obsesivo de la palabra-rima —ese polo de atracción que Contini (1995: 157) llamaba la “allucinazione della parola in rima” hacia la cual el verso inevitablemente gravitaba—⁷. Ante esta circunstancia, la sextina dantesca destaca por lo concreto del material verbal utilizado. No hay que negar que el peso martilleante de la repetición obligada implica tensión discursiva y, por lo tanto, la transparencia de los versos no es inmediata; ello no obstante, es remarcable cómo el talento de Dante consigue llevar a cabo su tarea se diría casi eclipsando el esquema de partida y sus constricciones. Si será Petrarca quien llevará la forma sextina a su categoría de género lírico propiamente dicho, hay que subrayar la relevancia innegable del ejemplo dantesco en la historia de tal forma, sustentada sin duda en este dominio personal de los recursos poéticos. Por lo que se refiere a “verde”, nótese, así, cómo en las apariciones que hemos apenas descrito en ningún momento se cae en una enunciación abstrusa y cómo la modulación de los significados tiende a apoyarse en la propiedad del uso léxico, ese poderoso y singular impulso hacia lo concreto de la expresión propio del Dante maduro, y del que las petrosas son sin duda la primera gran eclosión.

Al mismo tiempo, es remarcable cómo este desarrollo en realidad se caracteriza por tomar su punto de partida en una muy pronunciada continuidad en referencia, al menos, a la tradición lírica trovadoresca y que ello no se limita al “modelo” inmediato de Arnaut Daniel. La fuerte personalidad poética de Dante se impone sobre el hipotexto; ello no obstante, una variedad potencial de referencias emerge para configurar uno de aquellos lugares de la obra del poeta en los que conviven múltiples vectores de interés, y lectura, no excluyentes entre sí. El vínculo más evidente a recordar es por supuesto el modelo de Arnaut Daniel, con el que la relación directa es de lo más significativa, por el reto de retomar la forma de la sextina, por la ambientación invernal de la composición, por lo elaborado de la expresión, por lo personal de la toma de posición en referencia a desarrollos más tópicos de la temática propia de la lírica amorosa. En general, se trata de elementos de una presencia ampliamente conocida y por lo demás meticulosamente estudiada por lo que se refiere a posibles puntos de contacto intertextual concretos (*vid.* Perugi 1978 como ejemplo al respecto). Por su parte, Allegretti (2002) ha añadido a esta presencia la posibilidad de que en realidad deba contarse también con el subtexto virgiliano para dar cuenta de los aspectos que distinguen a Dante y lo singularizan, autorialmente y conceptualmente. Algunos elementos en este sentido podrían remitir también a la presencia de Virgilio, más allá de Arnaut Daniel y configurando así un núcleo de referencia complejo. Si en este último la continuidad “ambiental”, genéricamente invernal, ofrece un claro punto de partida, del ejemplo virgiliano podría derivarse incluso el tratamiento de algunas palabras en rima, entre las cuales “verde”. Pero la sextina dantesca no se resuelve en la concurrencia de los dos maestros del *bello stile* y existen otros puntos de interés más específico para nuestra cuestión. A medida que uno se adentra en el examen de las referencias de la sextina, más compleja se presenta su relación con la tradición, su carácter omnívoro, por decirlo con palabras de Fenzi a las que volveré pronto. La lista de posibles nombres que pueden sacarse a colación encuentra convincentes candidatos en autores que van más allá de la imagen, habitual durante un tiempo, de un Dante que tiene un conocimiento de los trovadores notable pero parcial; un conocimiento en el que destacan solo algunos nombres, con, en primer lugar, el más ilustre, Arnaut Daniel. En realidad, el panorama podría ser más variado. Quien podría bien ser el punto de partida precisamente de la sextina de Arnaut, Raimbaut d'Aurenga, puede ser un primer ejemplo de cómo ha ido variando el planteamiento crítico acerca de la cuestión⁸. Y, en efecto, Raimbaut nos habla de ese estar *vert e jauzen* ‘verde y contento’ en oposición al entorno hostilmente invernal de su célebre, enigmática y fascinante “flor inversa”. En el trovador es el *joi* que logra mantener el cuadro

⁷ Para una mirada de conjunto acerca de la forma sextina, su desarrollo y el lugar de la aportación de la dantesca, *cfr.* el ya citado Di Girolamo (1983).

⁸ *Cfr.* Formisano (2009), Viel (2017).

general en un registro positivo al que remite el *vert*, en Dante es el deseo “que non cangia il verde” por su misma constitución: de modos divergentes, en ambos “verde” se integra en una constelación que fluye en la articulación dinámica entre deseo y situación invernal, entre tensión subjetiva y hostilidad exterior, entre expresión elaborada y estatismo emotivo. Y a estos posibles ecos digamos “ambientales” pueden añadirse otros más concretos. Por mencionar algunos otros *incipit*: Azalais de Porcairagues (“Ar em al freg temps vengut / e·l gels e·l neus a la faingna, / e·l aucellet estan mut”), Peire d’Alvernha (“Deiosta·ls breus iorns e·ls loncs sers, / quan la blanc’aura brunezis”), o Gavaudan (“A la plus longa nuech de l’an / et al menre jorn em vengut”). De las coordenadas generales de Arnaut o Raimbaut a la cadencia del discurso en los últimos casos citados, las semejanzas saltan a la vista:

Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra
son giunto, lasso, ed al bianchir de’ colli
quando si perde lo color nell’erba;
(vv. 1-3)

Y deben ser mencionados aún al menos dos casos en los que “verde” aparece significativamente en posición de rima. En una interesante y difícil composición de Gaucelm Faidit, articulada en el alternarse condicional entre la dama y “otra” mujer, se encuentra como en Dante una referencia al verde del monte, que se opone a la oscuridad de los elementos, en una situación, inversamente, primaveral (“Ar es lo montç vermellç et vertç / e de mantas color cubertç / e rema·l brun’aura negra”); mientras que en la cuarta estrofa, el trovador, para rechazar a una de las mujeres en cuestión, se refiere al engaño de sus discursos encubiertos y a su “amor negro” (“Ab son engan, qui·s vair e vertç / et ab sos bels ditç fals, cubertç, / s’en torn’ et ab s’amor negra”, vv. 22-24); rechazo por el que el trovador proclama el deseo de volver a la otra mujer, “su” dama, con todas las precauciones puesto que el “giois es trop vertç” (v. 43)⁹. Es, sin embargo, Peire d’Alvernha quien propone excepcionalmente *vert* de modo reiterado como palabra rima en todas las estrofas de una composición, presentando paralelismos con la sextina desde su primer verso (“Abans que·l blanc pueg sion vert, / ni veiam flor en la sima”), con una mujer que, análogamente a la de la sextina de Dante, “Ben sap far paisser herba vert” (v. 36) (*cfr.* el “gir pascendo l’erba” del v. 35 de *Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra*), y con una referencia al “temps no vert” (v. 8) cercana al sintagma “tempo verde” del v. 31 de otra petrosa dantesca (*Io son venuto al punto della rota*).

Son casos que podrían llamar la atención por, en cierto modo, inesperados. Como ha afirmado Fenzi, en realidad, la sextina dantesca aparece como un compendio de lugares trovadorescos, rico, denso y articulado, reflejo de una actitud omnívora y agonística indispensable para entender el mismo ciclo (Fenzi 2002: 69); en efecto:

Il punto non è tuttavia quello di stabilire quale testo, tra tanti, Dante avesse effettivamente sott’occhio, e quale abbia consapevolmente imitato: probabilmente, in qualche modo, li aveva tutti presenti, e la sua operazione non è stata quella di imitarne uno, ma di estrarre da tutti quello che direi il loro archetipo tematico e formale, sì da porsi non già come l’epigono, ma come il creatore di quelli (Fenzi 2002: 70).

Todo ello debe ponerse en relación con una realidad cuyo peso va tomando importancia en la investigación sobre las “fuentes” de Dante, a saber, la evidencia de que en el horizonte de producción del autor florentino la presencia de la tradición literaria precedente y contemporánea fuera mucho más extensa y activa, presente a fin de cuentas, de lo que se había podido pensar. A la tradicional lista de referencias, la que puede partir del ya de por sí importante catálogo explícito de las alusiones directas de Dante, y al primado *pour cause*, de Arnaut Daniel para la sextina, el estudio de este ámbito revela un complejo panorama: una presencia que parece apuntar a un conocimiento más poroso y completo, más sutil y velado, más vivo, en definitiva, de lo que podría parecer¹⁰. Un trato de todas formas que no coincide necesariamente con nuestras expectativas de siglos después; pero que en cambio nos ofrece preciosos destellos acerca de la realidad de la tradición trovadoresca en tiempos de Dante. En esta perspectiva, por ejemplo, se ha vuelto a examinar con argumentos relevantes la potencial importancia para Dante, y en lugares de su obra nada anecdóticos, de autores como Bernart de Ventadorn, Cerverí de Girona, Guillem de Berguedà o Folquet de Marselha —figura esta que en el Paraíso encarnaría el cierre de una parábola autoexegética que abarcaría retrospectivamente toda la obra dantesca emblematizando en el cielo de Venus la definitiva conciencia de superación por parte del autor florentino de la tradición poética románica—¹¹. Atender a esta realidad no significa, sin embargo, reivindicar cerrilmente un estudio de “fuentes”, ni retomar una explicación en clave dialéctica de los usos intertextuales de Dante —más bien, integrar el potencial hermenéutico de estos polos—. En cualquier caso, es un ámbito de enorme interés y, a pesar de lo muy estudiado, siempre susceptible de ofrecer nuevos matices al investigador. Aquí me limito a apuntar esta interesante pero compleja cuestión con la intención más bien de notar cómo en un particular elemento de sus

⁹ *Cfr.* al respecto Vatteroni (1991).

¹⁰ El razonamiento está sumariado en Viel (2017); *cfr.* también Gresti (2011) y los textos ya citados de Formisano (2009), Fenzi (2002, 2016). *Cfr.* también Grimaldi (2021), Caiti-Russo (2009, 2016), Vatteroni (1991), Pulega (1978), Perugi (1978); para el cuadro de partida más “tradicional” las referencias clave son al menos Bergin (1965), Folena (2002) o Mengaldo (1973).

¹¹ *Cfr.* Gaimari (2015), Gresti (2011), Caiti-Russo (2009, 2016), Zambon (2020). Para un resumen de la idea de conjunto me permito indicar Vilella (2021). Tal como nota Grimaldi (2021), es de lo más significativo que Folquet tenga a su lado en el cielo de Venus a aquella Cunizza da Romano que Sordello, poeta purgatorial modelo poético de compromiso civil, había raptado —remarcando aún más esa conciencia de superación—.

composiciones se refleja el horizonte cultural del autor y que da fe, por consiguiente, tanto del vínculo como de la fuerte personalidad de su materialización. No un Dante aislado de su tiempo, sino un Dante situado en su tiempo, que supera sus coordenadas de partida al reconducir, integrándola en su proyecto literario, toda una herencia cultural —y superándola por una mayor conciencia autorial que tiene en su atención a los clásicos, y la perspectiva que de ello deriva, un elemento clave—:

La volontà agonistica e l'ambizione di dimostrare la propria superiorità giocano un ruolo ineludibile e si sostanziano di un elemento fondamentale, senza il quale non si può valutare appieno l'altezza dei risultati raggiunti e la consapevolezza che Dante ha di aver vinto la gara ingaggiata con i transalpini, contribuendo da par suo alla storica affermazione del volgare del sì. Si tratta di qualcosa che effettivamente fa la differenza, e che non si può in alcun modo sottovalutare: la lezione tratta dagli autori latini e, direi, il loro fluire nel sangue della nuova poesia, che è propriamente la chiave della novità e del successo (Fenzi 2016: 69).

Pero volvamos a la cuestión que nos ocupa. Más allá de que la aparición del “verde” pueda corresponder a ese fondo de la tradición y de lo importante que esta llegue a ser, y del valor estratégico que corresponda a darle en cuanto impulso a la filiación y al mismo tiempo superación en referencia a esa tradición; y más allá también del hecho de que, una vez entrada en la red de constricciones como palabra rima, la presencia se convertía en obligada; más allá de estas circunstancias, digo, es del mayor interés notar como el deslizamiento semántico de la sextina pasa del verde asociado a la naturaleza al verde asociado a la mujer, y a la apertura, como se decía, al campo semántico de la juventud, inexperiencia e inmadurez, como características indicadas a través de esta referencia. Es esta una asociación que está bien presente tanto en el resto de composiciones del “ciclo” de las petrosas como en otras, en las que la figura femenina (se trate de la misma o varias) coincide en ser presentada bajo esta luz¹². No cabe decir que es una realidad en cierto modo incómoda por el contraste que establece con el poderoso relato trazado por Dante con su Beatriz salvífica como centro absoluto y permanente, por esa dimensión alternativa del autor de la que son indicio, pero volveré a ello más adelante. Así, por un lado, en *Amor, tu vedi ben che questa donna*, donde quizás la caracterización de la mujer como dura, fría e insensible adquiere mayor expresión, cabe notar la forma como la crueldad de esta mujer aludida repetidamente como “piedra” es descrita en los últimos compases de la canción:

quando vedrò se mai fu bella donna
nel mondo come questa acerba donna.
(vv. 59-60)

Y en *Io son venuto al punto della rota*, la exposición estática de un deseo constante y obstinado, en un contraste abierto con la circunstancia invernal espectacularmente desarrollado como eje de la composición, se cierra pesimísticamente ante la mujer joven (*pargoletta*) e insensible. Si el deseo es tal a pesar del contexto, qué pasará, se pregunta el poeta, cuando la estación sea otra, para concluir con el peor augurio “si en jovencita hay corazón de marmol”¹³:

Saranne quello ch'è d'un uom di marmo,
se'n pargoletta fia per cuore un marmo.
(vv. 71-72)

Por otro lado, en modo análogo, como es bien conocido, una mujer joven, una *pargoletta*, y los problemas que la acompañan, es una figura latente en otra serie de *Rimas* de Dante¹⁴. Así aparece en la canción *Amor che movi tua virtù dal cielo*, seguramente uno de los puntos de inflexión fundamentales en la carrera del poeta: la canción en la que se pasa a una nueva definición del amor como fuerza cósmica que por emanación inunda el universo, que anticipa la grandiosa concepción de la *Commedia* y que es probable que deba leerse en el marco de un desencuentro profundo y determinante para la obra de Dante en referencia a la figura de Cavalcanti y que encuentra vehículo privilegiado en la construcción de este personaje femenino¹⁵. En efecto, también en esa composición aparece como objeto de deseo una muchacha joven emergiendo como realización de ese amor motor del universo en el plano singular del yo poético, con lo que se articula una operación que armoniza tal dimensión cósmica con el hecho particular y personal; hecho que, paradójicamente, según se avanza hacia la conclusión, se revela obstaculizado por la juventud de la mujer que en su inexperiencia podría convertirse incluso en un peligro (algo apuntado también en la vecina *Io sento sì d'amor la gran possanza*):

Falle sentire, Amor, per tua dolcezza,
Lo gran disio ch'i' ho di veder lei,
Non soffrir che costei
Per giovanezza mi conduca a morte;
(*Amor che movi...*, vv. 54-57)

¹² Cfr. Brugnolo (2014) para una visión de conjunto.

¹³ En la traducción de Pinto (en Varela Portas 2014).

¹⁴ Esta coincidencia lleva a Pinto (2016), de hecho, a proponer leer ambos ciclos contiguamente.

¹⁵ Cfr. en especial Fenzi (2011: 20-23); pero el argumento se encuentra ya en Fenzi (1999, 2009).

Para cerrar el círculo, y tradicionalmente asociadas por la crítica a esta misma constelación poética, hay que recordar una serie de composiciones menores, en las que la atención se focaliza sobre esa mujer joven e inmadura, llamada por antonomasia *pargoletta*: precisamente la palabra que hemos visto en las petrosas y que en la *Comedia*, en la cima del monte Purgatorio, es precisamente utilizada por Beatriz en su duro reproche al personaje Dante como emblema de la actividad que habría encaminado hacia la perdición al autor:

Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpo, o pargoletta
o altra novità con sì breve uso.
(Pg. XXXI, vv. 58-60)

Sobre esta identificación es posible entonces construir la idea de que en la mujer joven de que estamos discutiendo opera un conglomerado de significados susceptible de ser leído de modo unificado en cuanto figura que se opone a todos los valores positivos encarnados por Beatriz en la *Comedia* y, por consiguiente, como compendio que, en el relato en perspectiva autobiográfica culminado por el poema sacro, constituye un elemento clave en el itinerario personal, intelectual y poético de Dante. En esta perspectiva de carácter autoficcional, la función narrativa del episodio es indudable; Pinto llega a interpretar todas estas figuras de forma conjunta como formulaciones de su concepto de “Antibeatriz” (“mito” que se opondría al de “Beatriz”) y a considerar el referente eventual de todas estas composiciones como el punto de partida ficcional (o, como se apuntaba, directamente autoficcional) de la *fábula* de la *Comedia* —la inicial “selva oscura”—. En este sentido, en cualquier caso, está claro que no puede precisarse el alcance exacto del reproche de Beatriz, que podría incluir, al no limitarse a la figura femenina, a una indeterminada cantidad de “infracciones”, y, por lo tanto, esta silueta debe ser una posibilidad tomada ante todo a grandes rasgos¹⁶.

Sea como sea, finalmente, por lo que se refiere a una caracterización similar de la figura femenina, un intercambio poético con el amigo Cino da Pistoia permite complementar esta red de conexiones. También aquí la mujer aparece como joven, inmadura y peligrosa; con el añadido muy significativo de que, para referirse a ella, aparece explícitamente la asociación con el color verde: en cuanto elemento descriptivo, a través de la asociación inmadurez-verde, y en cuanto atributo esencialmente adscribible a la mujer y contemporáneamente a su atuendo. Refiere Cino en *Novellamente Amor mi giura e dice* haberse nuevamente enamorado y expresa su terror acerca de la nueva situación, recelando de que Amor no mantenga sus promesas, como ya ha hecho anteriormente (Cino afirma no haber superado aún las secuelas). Es entonces cuando se dirige a Dante para preguntarle:

Che farò, Dante? Ch'Amor pur m'invita,
e d'altra parte il tremor mi disperde
che peggio che lo scur non mi sia ['] verde.
(vv. 12-14)

A lo que Dante responde en su soneto *I'ho veduto già senza radice* con la asociación directa de los elementos que han ido apareciendo en estas páginas:

Giovane donna a cotal guisa verde
talor per gli occhi sì a dentro è gita
che tardi poi è stata la partita.
Periglio è grande in donna sì vestita:
però l'afronto de la gente verde
parmi che lla tua caccia [non] seguir de'.
(vv. 9-14)

La mujer joven vestida de verde, la “gentil verde”, constituye en sí un peligroso objeto de deseo que Cino debe evitar. El mismo soneto ha sido iniciado con una imagen compleja mediante la que la mujer es comparada a un tronco sin raíces que, sin embargo, llega a sacar brotes, obviamente, inconsistentes y sin sustancia. Para desarrollarla, Dante echa mano de la referencia al mito de Faetón:

I'ho veduto già senza radice
legno ch'è per omor tanto gagliardo
che que' che vide nel fiume lombardo
cader suo figlio, fronde fuor n'elice;
ma frutto no, però ch'el contradice
natura, ch'al difetto fa riguardo,
perché conosce che ssaria bugiardo
sapor non fatto da vera nutrice.
(vv. 1-8)

¹⁶ Cfr. Varela-Portas (2020) además de los textos ya citados de Fenzi (2009, 2011, 2016) y Pinto (2015, 2016, 2021).

Una imagen que Grimaldi convincentemente interpreta a través del paralelismo con los efectos funestos y fulminantes del impulso juvenil inconsciente¹⁷. En resumen, la asociación conceptual expresada concentradamente con este soneto dantesco es clara y comprensiva. Cino opone al “verde” la connotación negativa del “oscuro” (en otro lugar ciniano, *Novelle non di verità ignude*, se encuentra de nuevo la contraposición *scuro / verde*: “come si dee mutar lo scuro in verde” se pregunta el poeta concluyendo el soneto); ello no obstante, ese verde no deja de suscitar dudas y temores, puesto que aparece vinculado a una situación vista con preocupación y cierto fatalismo, que invierte momentos tópicos de la tradición —el amor mentiroso, la imposibilidad de ser como el ave Fénix (Grimaldi 2020)—. La respuesta de Dante se centra más abiertamente en esta dimensión, llevándonos de nuevo a la concomitancia entre mujer joven y atributos “verdes” en especial por lo que se refiere al atuendo. Se explica desde esta perspectiva que Pézard (1965) sacara a colación para leer estos versos una figura femenina paradigmáticamente joven, peligrosa y vestida de verde: Viviana, la responsable del engaño y cautiverio eterno del mago Merlín.

En realidad, tal como coinciden en señalar los comentarios, era general la asociación del color verde de los vestidos con la juventud. No se trata sin duda de una relación excluyente (en lo moral el verde podría tocar campos como el coraje o la esperanza)¹⁸. Probablemente, es cierto, como hace notar Giunta (2011: 442), no estemos en condiciones de dilucidar en todo su alcance estas referencias al color verde del vestido. No es necesario recordar, en este sentido, que el estudio de los colores en la época medieval no es una tarea simple, tanto en lo material en sí como en las adherencias significativas que parece posible asociar. La tentación de otorgar un significado concreto a los términos debe ser evitada; aun así, algunas constantes pueden apuntarse, dentro siempre de una variabilidad y de un cierto halo de enigma, partiendo del presupuesto de que lo que es determinante es una perspectiva pragmática por la que más que un significado subyacente debe buscarse un valor de empleo¹⁹. En este marco, así, como ha sido apuntado anteriormente, los estudios al respecto corroboran en efecto la tendencia del color verde a ser asociado en la Edad Media al campo semántico de la juventud y similares, con un habitual deslizamiento a lo inestable e incluso marginal. Las muchachas jóvenes se vestían de verde y ese color, muy amado en todo caso, a veces era visto casi como una prerrogativa de la juventud. En contadas ocasiones esto no era así, por ejemplo en determinadas celebraciones en las que excepcionalmente incluso el soberano se permitía el color²⁰. Dentro de esta casuística, por otra parte, es relevante que, en una perspectiva digamos “sintáctica”, una consideración particular merecía, según Pastoureau, el encuentro del verde con el color marginal por antonomasia, es decir, el amarillo: una combinación esencialmente negativa que estaría asociada a los bufones y locos, y serviría para subrayar comportamientos “peligrosos, transgresivos o diabólicos”²¹. Entre paréntesis y sin querer otorgar aquí al hecho más valor de lo que es prudente, me gustaría recordar que la mujer joven de la sextina dantesca es descrita precisamente como hemos visto por la combinación entre el verde de la guirnalda y el amarillo del cabello (“Perché si mischia il cespò giallo e’l verde”) —no el *biondo* más habitual (el uso de *giallo* aquí de hecho es un *unicum* en las *Rimas*), tal como aparece en la petrosa más explícitamente violenta para con la mujer (*Così nel mio parlar vogli’esser aspro*) para describir los “biondi capelli” (v. 63) de los que el poeta quisiera tirar para maltratar a la dama sin contemplaciones—.

Sea como sea, parece interesante indicar, si no una implausible “decodificación” en un sentido u otro, sí el tenor de las asociaciones puestas en escena, así como la referencia constante al aspecto exterior que su formulación conlleva. Fundamental me parece la insistencia en los vestidos: verdes, correspondientes a una mujer joven; pero también, en sí mismos, objeto de atención, elemento por antonomasia vinculado a lo sensual —tanto en virtud de su contigüidad directa con el atractivo y la belleza aquí explicitada; o en cuanto aspecto que indirectamente no pocos testimonios de la cultura medieval ponen de relieve al subrayar su peligrosa coincidencia con el orgullo, la vanidad e incluso el comportamiento pecaminoso (Muzzarelli 1996: 23-97)—. En conclusión, que la sextina se detenga en el detalle de ese atuendo verde de la mujer (con incluidos los armónicos reexaminados en estas páginas) acaba por confirmar esa latente sensualidad que impregna toda la composición, toda la tensión que determina implícitamente su desarrollo²². Una caracterización que es coherente con el conjunto de aspectos que configuran a esa silueta femenina (o quizás siluetas) alternativa(s) a Beatriz y que aparece en diferentes momentos de la obra de Dante, no siempre en armonía con el macrorrelato autoficcional cerrado más tarde retrospectivamente por la *Comedia* bajo el prisma de Beatriz²³.

¹⁷ Cfr. Grimaldi (2020) y su comentario en Pirovano / Grimaldi (2019).

¹⁸ Doebler (2010: 115).

¹⁹ Cfr. el cuadro metodológico en Ripoll (2015). Cfr. también Pleij (2004: 14-17), Pastoureau (1986 2007), y Doebler (2010), a los que hay que añadir para Dante la perspectiva más focalizada de trabajos como los de Brigandi (por ejemplo, por su atención al verde, Brigandi 2018); cfr. también Austin (1933), Lacroix (1988).

²⁰ Cfr. Pipponnier / Mane (1995: 174), Muzzarelli (1996: 48).

²¹ Pastoureau (2007: 109; 1986: 26-27), Pleij (2004: 67 ss.).

²² Para una lectura focalizada en esta perspectiva, cfr. Brugnolo (2013).

²³ Cfr. Varela-Portas (2020: 216). Calenda (1995 2014) ha insistido sobre los momentos en que la obra de Dante presenta grietas en esta visión (o montaje más bien) de conjunto, momentos en los que las irrumpen presencias femeninas alternativas, como pistas significativas que permiten contemplar esa tensión objetual de base desde una perspectiva que da fe de la importancia fundamental que debe concedérsele (sobre este punto me he extendido en Vilella 2014, en especial pp. 200-201); cfr. también Steinberg (2009), Comens (1986), Durling / Martínez (1990).

Bibliografia

- ALLEGRETTI, Paola (2002): “Il maestro de ‘lo bello stilo che m’ha fatto onore’ (Inf. I 87), ovvero la matrice figurativa della sestina da Arnaut Daniel a Virgilio”. *Studi danteschi* 67, 11-55.
- ARGURIO Silvia (2020): *Ars impossibilium. L’Adynaton poetico nel medioevo italiano*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- AUSTIN, Herbert D. (1933): “Heavenly Gold; A Study of the Use of Color in Dante”. *Philological Quarterly* 12, 44-53.
- BERGIN, Thomas G. (1965): “Dante’s provençal gallery”. *Speculum* 40, 15-30.
- BRIGANDÌ, Ottavio (2018): “I pigmenti e le gemme di *Purgatorio* VII”. *L’Alighieri. Rassegna dantesca* 59, 103-128.
- BRUGNOLO, Furio (2013): “Sotto il vestito, niente? Divagazioni esegetiche su un verso della sestina di Dante”. *Quaderni veneti* 2, 83-94.
- BRUGNOLO, Furio (2014): “... esta bella pargoletta’ L’amore ‘giovane’ nella lirica italiana antica e in Dante”. *Deutsches Dante-Jahrbuch* 89, 55-82.
- CAÏTI-RUSSO, Gilda (2009): “Dante occitaniste note en marge d’une édition des troubadours liés aux Malaspina”, in *La voix occitane. Actes du VIIIe Congrès de l’Association Internationale d’Études Occitanes, Bordeaux 12-17 octobre 2005*, G. Lattray (ed.), pp. 251-263. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- CAÏTI-RUSSO, Gilda (2016): “Des chansonniers occitans au livre de la mémoire: la ‘Vida’ nuova de Dante”. *Revue des langues romanes* 120(1), 175-187.
- CALENDA, Corrado (1995): “Potentia concupiscibilis, sedes amoris: il dibattito Dante-Cino”, in *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, pp. 111-124. Napoli: Bibliopolis.
- CALENDA, Corrado (2014): “L’amore e gli amori: la donna e le donne; ‘costanza de la ragione’ e ‘vanitate de li occhi’. Significato e valore di un percorso non lineare”, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, Carlota Cattermole / Celia de Aldama / Chiara Giordano (eds.), pp. 489-505. Madrid: Ediciones de La Discreta.
- COMENS, Bruce (1986): “Stages of Love, Steps to Hell: Dante’s Rime Petrose”. *Modern Language Notes* 101(1), 157-188.
- CONTINI, Gianfranco (ed.) (1995): *Dante Alighieri, Rime*. Torino: Einaudi.
- DE GERONIMO, Gian Domenico (1908): “La ‘Donna verde’ nella sestina e in un sonetto di Dante”. *Giornale dantesco* 16, 168-170.
- DE ROBERTIS, Domenico (ed.) (2005): *Dante Alighieri, Rime*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- DI GIROLAMO, Costanzo (1983): *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna: Il Mulino.
- DOEBLER, William M. (2010): *Ciascun saria di color vinto: The Philology and Philosophy of Terms for Color and Light in Occitan and Italian Poetry from the Troubadours through Petrarch* [tesis doctoral]. Los Angeles: UCLA.
- DURLING, Robert M. / Ronald L. Martínez (1990): *Time and the crystal. Studies in Dante’s “Rime” petrose*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- FENZI, Enrico (1999): *La canzone d’amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*. Genova: Il Melangolo.
- FENZI, Enrico (2002): “Da Petronilla a Petra”. *Il nome nel testo* 4, 61-81.
- FENZI, Enrico (2009): “Voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete”, in *Dante Alighieri. Le Quindici Canzoni. Lette da diversi I, 1-7*, pp. 29-69. Lecce: Pensa Multimedia.
- FENZI, Enrico (2011): “La canzone di Dante *Amor che movi tua virtù dal cielo*: una teoria anti-cavalcantiana sulla natura di Amore”, in *Amor che movi tua virtù dal cielo*, Carlos López Cortezo (ed.), pp. 15-59. Madrid: Asociación Complutense de Dantología, Departamento de Filología Italiana (UCM).
- FENZI, Enrico (2016): “Antichi e moderni nell’esperienza delle petrose. La sestina e il ‘Libro delle canzoni’”, in *Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra*, Eduard Vilella (ed.), pp. 57-86. Madrid: Asociación Complutense de Dantología-Departamento de Filología Italiana (UCM).
- FOLENA, Gianfranco (2002): “Dante e i trovatori”, in *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, pp. 229-240. Torino: Bollati Boringhieri.
- FORMISANO, Luciano (2009): “Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra”, in *Dante Alighieri. Le Quindici Canzoni. Lette da diversi I, 1-7*, pp. 213-239. Lecce: Pensa Multimedia.
- GAIMARI, Giulia (2015): “Una nota per l’‘allodetta’ dantesca (Par XX, 73-78)”. *Le Tre Corone* 2, 161-171.
- GIUNTA, Claudio (ed.) (2011): *Dante Alighieri, Rime*, in *Dante Alighieri. Opere I*, M. Santagata (dir.). Milano: Mondadori.
- GRESTI, Paolo (2011): “Dante e i trovatori: qualche riflessione”. *Testo*, 61-62, 175-190.
- GRIMALDI, Marco (2020): “Dante e la poesia romanza”, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant’anni*, Paolo Borsa et alii (eds.), pp. 205-214. Firenze: Le Lettere.
- GRIMALDI, Marco (2021): “Principi e poeti nella *Commedia*”. *Chroniques italiennes* 40, 70-91.
- LACROIX, Jean (1988): “Voir le monde en couleurs : la vision colorée du poète Italien au moyen âge”, in *Les couleurs au Moyen Âge* [online], pp. 201-228. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, <<http://books.openedition.org/pup/3656>>.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (1973): “Oc”, in *Enciclopedia Dantesca. IV*, pp. 111-117. Roma: Enciclopedia Italiana.
- MUZZARELLI, Maria Giuseppina (1996): *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*. Torino: Paravia.
- PASTOUREAU, Michel (1986): *Figures et couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris: Le léopard d’or.
- PASTOUREAU, Michel (2007): *Medioevo simbolico*. Bari: Laterza.
- PERUGI, Maurizio (1978): “Arnaut Daniel in Dante”. *Studi Danteschi* 51, 59-152.
- PÉZARD, André (1965): “Le sonnet de la dame verte”. *Revue des Études Italiennes* 11, 329-380.
- PINTO, Raffaele (2015): “Il Libro delle canzoni e la costruzione del personaggio della antibeatrice”. *Italianistica* 44(2), 21-35.
- PINTO, Raffaele (2016): “Le origini misogine della sestina dantesca”, in *Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra*, Eduard Vilella (ed.), pp. 87-116. Madrid: Asociación Complutense de Dantología-Departamento de Filología Italiana (UCM).
- PINTO, Raffaele (2021): “Beatriz / Antibeatriz”, in *Dante Alighieri, Divina Comedia. Inferno*, Rossend Arqués Corominas et alii (eds.), pp. lxii-lxxiii. Madrid: Akal.
- PIPPONNIER, Françoise / Pierrine Mane (1995): *Se vêtir au Moyen âge*. Paris: Adam Biro.

- PIROVANO, Domenico / Marco Grimaldi (eds.) (2019): Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime. Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vol. 1 Tomo II. Le rime della maturità e dell'esilio*. Roma: Salerno.
- PLEIJ, Herman (2004): *Colors demonic and divine. Shades of Meaning in the Middle Ages and after*. New York: Columbia University Press.
- PULEGA, Andrea (1978): "Modelli trobadorici della sestina dantesca: esercizi di lettura". *ACME* 31(2), 261-328.
- RIPOLL, Élodie (2015): "Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher". *Poetica* 47, 83-102.
- STEINBERG, Justin (2009): "Dante *Estravagante*, Petrarca *Disperso*, and the Spectre of the Other Woman", in *Petrarch and Dante*, Zygmunt G. Baranski / Theodore J. Cachey (eds.), pp. 263-289. Nôtre Dame: University of Nôtre Dame Press.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan (coord.) (2014): Dante Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas*, edición de Juan Varela Portas Orduña (coord.) / Rossend Arqués Corominas / Raffaele Pinto / Rosario Scrimieri Martín / Eduard Vilella Morató / Ana Zembrino. Madrid: Akal.
- VARELA-PORTAS, Juan (2020): "Il materialismo di Dante nelle petrose invernali", in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Paolo Borsa et alii (eds.) pp. 215-221. Firenze: Le Lettere.
- VATTERONI, Sergio (1991): "Ancora sulle fonti provenzali della sestina di Dante (con una nuova edizione di *Ar es lo mont[ç] vermell[ç] e vert[ç]* di Gaucelm Faidit, BdT 167, 10)". *Studi Mediolatini e Volgari* 37, 169-177.
- VIEL, Riccardo (2017): "Fonti galloromanze del Dante minore. Nuove prospettive", in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, Thomas Persico / Riccardo Viel (eds.), pp. 111-139. Bergamo: Sestante edizioni.
- VILELLA, Eduard (2014): "La pargoletta de ayer". *Tenzone* 15, 183-205.
- VILELLA, Eduard (2021): "Tradición romànica", in *D. Alighieri, Divina Comedia. Inferno*, Rossend Arqués Corominas et alii (eds.), pp. ccxxii-ccxxxiv. Madrid: Akal.
- ZAMBON, Francesco (2020): "Il poeta-vescovo: Folchetto di Marsiglia", in *Nel duecento di dante: i personaggi*, Franco Suitner (ed.), pp. 39-57. Firenze: Le Lettere.