

disparatados relatos medievales acerca de *Virgilio suspendido de un cesto* en la antigua Roma. Etcétera, etcétera, etcétera.

Lo último (y una vez más bueno) que se puede decir acerca de estos *Cuentos medievales en la tradición oral de Asturias* es que no solo van a quedar como referencia ya para siempre obligada para folcloristas, para medievalistas, para etnógrafos y filólogos en general, sino que van a poder ser también leídos y apreciados, por el simple placer de la inmersión en un corpus precioso de relatos plenos de matices y de hallazgos, y en una(s) lengua(s) viva(s), palpitante(s) y delicadísima(s), por cualquier lector que no sea especialista ni académico, y que persiga más el simple deleite que la sesuda pedagogía.

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

Guittone d'Arezzo, *Sonets d'amor*, edición, introducción, traducción catalana y notas de Eduard Vilella, Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum – Universitat Rovira i Virgili [La Flor Inversa, 1], 2008, 129 págs.

Siete años son un breve sueño para el reflorar de la *flor inversa*, el inicio y el fin de un ciclo o período. La flor inversa es aquella que cantó el trovador Raimbaut d'Aurenga en unos versos célebres, “Er respian la flors enversa / pels trencans rancx e pels tertres”. Como la flor del edelweiss, la flor de Raimbaut crece en terrenos difíciles, entre las nieves, el hielo y la escarcha. La flor inversa da nombre, también, a una pulcra colección de textos románicos medievales (de ámbito italiano, occitano, catalán o gallego-portugués), flores raras, por qué no decirlo, en el panorama editorial ibérico.

La primera germinación de este proyecto tuvo lugar entre 1996 y 2001, en el contexto de Columna, división editorial de Grup 62. Procuré la aparición de seis títulos exquisitos, al cuidado de grandes romanistas y abonados por solventes traducciones al catalán. El placer de leer los grandes textos de la cultura en la lengua materna es una más que razonable decisión a la que el pueblo catalán es devoto desde tiempos inmemoriales, y de la que son faro algunas colecciones venerables como los clásicos latinos y griegos de la Fundació “Bernat Metge”. Pero como al parecer estos ocios acarrearán algo de pecaminoso, no les es ajena la consabida penitencia por la cual su difusión, más allá de Cataluña, y salvo en algunas bibliotecas académicas y las de

unos pocos especialistas, es limitada. Una búsqueda en la Red de Bibliotecas Universitarias puede resultar desoladora. Por este motivo me ha parecido relevante dar cuenta enjuta de estas labores a través de un simple listado de títulos, capaces de responder a la pregunta de Raimbaut: *Quals flors?*:

Victoria Cirlot, ed., *Les cançons de l'amor de lluny de Jaufré Rudel*, trad. Eduard Vilella, Barcelona, Columna [La Flor Inversa, 1], 1996.

Isabel de Riquer, ed., *Paulet de Marselha: un provençal a la cort dels reis d'Aragò*, trad. Jordi Cerdà, Barcelona, Columna [La Flor Inversa, 2], 1996.

Luigi Milone, ed., *Del trobar "envers" de Raimbaut d'Aurenga*, trads. Eduard Vilella, Jordi Puntí y Jordi Cerdà, Barcelona, Columna [La Flor Inversa, 3], 1999.

Francesco Zambon, ed., *Paratge, els trobadors i la croada contra el càtars*, trads., Jordi Cerdà, Jordi Puntí y Eduard Vilella, Barcelona, Columna [La Flor Inversa, 4], 1998

José Enrique Ruiz-Domènec, *La identitat de Guilhem de Peitieu*, trad. Rosa Pons, Barcelona, Columna [La Flor Inversa, 5], 1999.

Antonio Resende de Oliveira, *Aventures i desventures del joglar gallego portuguès*, trad. Jordi Cerdà, Barcelona, Columna [La Flor Inversa, 6], 2001.

Este noble ramillete se dilata ahora en una segunda y nueva etapa de la colección *La Flor Inversa*, de cuyo primer número me ocuparé enseguida, y que ya prepara su segundo botón las *Cançons* de Bernat de Ventadorn, al cuidado de Mario Mancini. La colección se ha trasladado ahora a Santa Coloma de Queralt y es publicada por el concurso de Obrador Edèndum (que cuenta con una sección Medievalística que promete ser de referencia) y la Universitat Rovira i Virgili. Su primer volumen, a cargo de Eduard Vilella, profesor de Filología Italiana en la Universidad Autónoma de Barcelona, presenta una antología de los sonetos amorosos de Guittone d'Arezzo (ca. 1230/35-1294), uno de los más significativos poetas del Duecento y, al decir de Vilella, "el més gran i més influent poeta italià abans de Dante" (pág 13).

El libro es importante por varios conceptos. El primero estrictamente profesional, en cuanto provee una selección de poemas y su estudio literario en un campo bibliográfico que ha pasado largas temporadas en barbecho, a pesar de la relevancia de Guittone d'Arezzo en su tradición y contexto poético ("un més dels grans maltractats per la historiografia literaria canònica, pág. 11). Pero además del riguroso propósito científico, para el cual la catalanidad de la escritura del estudio y la traducción de los poemas es accidental, el libro, como la colección, proponen un acercamiento divulgativo (de una divulgación

ilustrada, en todo caso), y una contribución a la propia historia y tradición de los estudios románicos en España (y, cómo no, en Cataluña, si todavía hay que insistir en ello).

Es muy cierto, por desgracia, que la poesía italiana de la Edad Media ha gozado de márgenes poco generosos para su desarrollo en España fuera de la consagrada tríada Dante-Petrarca-Boccaccio: “Les escoles –escribe Vilella a propósito de la Edad Media y su lírica– se n’ocupen poc, esls textos són poc agraiïts i, a més, no acaben de quadrar en els compartimens dels plans d’estudi (...) hi plana l’amença de convertir-se en un món abocat a lectures kitsch, a aquella mena de tractament del patrimoni cultural pròxim al del parc temàtic” (pág. 9).

Juan Ramón Masoliver publicó los poemas de Guido Cavalcanti (ca. 1255-1300), Barcelona, Seix Barral [Biblioteca Breve], 1976 (luego en Madrid, Siruela [Selección de Lecturas Medievales, 32], 1990; reed. Biblioteca Medieval, 21, 2004), y más tarde, en la misma Seix Barral, *Dolce stil novo*, 1983. Carlos Alvar reunió una antología de 47 sonetos y 3 canciones de *El dulce stil novo*, Madrid, Visor [Visor Poesía, 181], 1984, con un prólogo de Luis Alberto de Cuenca. En esta hospedería aparecían, casi ingresadas de urgencia, rimas de Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Dino Frescobaldi y Cino da Pistoia. El elenco se amplió hace muy poco con la mies nueva aportada por el filólogo y poeta José Manuel Lucía Megías (junto a Carlos Alvar), en *Antología de la antigua lírica italiana: de los primeros textos al dulce stil novo*, Madrid, SIAL Ediciones [Contrapunto, 48], 2008. Recientemente se imprimió una antología bilingüe de otro poeta esencial, el sienés Cecco Angiolieri (ca. 1260-ca. 1312), *Si yo fuese fuego*, Madrid, Ediciones de La Discreta – Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2000, un interesante proyecto al cuidado de Rosario Scrimieri Martín y Juan Varela-Portas Orduña (que se encarga de la introducción) en el que veinticinco poetas españoles traducen a este singularísimo y extraordinario rimador. Poco conocido es el *Cancionero* de Angiolieri en traducción de Guinda Casales, Tarazona (Zaragoza), Olifante, 1990. Relevante por varios conceptos, entre ellos la autoridad de su editor, la impresión de los *Sonetti/Sonetos* de Cecco por Antonio Lanza, con prólogo de Carlos Alvar e introducción, traducción, notas e índice temático de Meritxell Simó, Roma-París, Editions Memini-Honoré Champion [Translatio, 8], 2003.

No es posible reparar ahora en todos los textos y fragmentos que han aparecido en crestomatías académicas o divulgativas o en el interior de

publicaciones científicas especializadas, ajenas al público culto no profesional (valga, como ejemplo, el destilado de la tesis doctoral de Carmen Fátima Blanco Valdés, *El amor en el Dolce stil novo: fenomenología y práctica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela [Monografías, 191], 1996). Falta, en cualquier caso, un plan sistemático, homogéneo y articulado de ediciones particulares y/o de una antología amplia y rigurosa (sin demérito, claro está, de la de Alvar-Lucía Megías) que posibilite el vehicular fluido por España de un patrimonio literario sin cuyo impulso y conocimiento tantos otros textos españoles o simplemente europeos quedarían en penumbra. Prueba de ello es que las muestras que he convocado están tocadas todas o en buena medida por el ala de poetas y ensayistas, sean estos o no filólogos de formación. Mientras que algo de este tenor pudiera gestarse (o no), disponemos al menos ahora de una de las piezas clave de ese engranaje y sistema literario, tan complejo, que fue el de la poesía italiana del siglo XIII.

Eduard Vilella pertenece al grupo de filólogos insólitos cuya vocación profesa por los campos anchos de la cultura, digno heredero, pues, de aquellas elegantísimas traducciones de Masoliver. Como aquel, Eduard Vilella no ha sido secretario de Ezra Pound, el poeta del siglo XX en el que mejor y con más detalle se advierten los vínculos entre la poesía medieval, y en particular la italiana, y la más absoluta modernidad literaria (léanse de Pound, para el caso, sus *Ensayos literarios*, traducción de Julia de Natino, Barcelona, Laia, 1989), pero sí crítico literario (con colaboraciones, además de en las revistas científicas filológicas, en *El Periódico de Catalunya* o *Quimera*, por ejemplo), traductor, desde Guittone a Pirandello o Valerio Massimo Manfredi, y ensayista. El año 2006 ganaría, verbigracia, el Premio de Ensayo “Josep Vallverdú” por *Doble contra senzill: la incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*, Llérida, Pagès Editors [Argent Viu, 97], 2007, un libro importante que tiene su prehistoria en una tesis doctoral en Filología Románica que obtuvo el Premio Extraordinario en el año 1997 y que ha gozado de una buena salud e influencia, como se desprende de la publicación de otra tesis doctoral, esta vez en Italia, que ha desembocado en el libro excelente de Flavia Gherardi, “*Un cuerpo parecemos y una vida*”. *Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d'Oro*, Pisa, Edizioni ETS [Biblioteca di Studi Ispanici, 15], 2007. Los estudios de Eduard Vilella se desenvuelven con genuina facilidad entre Dante o el *Tristán* y Pirandello o Herman Hesse. En ellos se advierte la originalidad, reflejada en el estilo vivo de un magnífico catalán, de un pensador y crítico literario antes que de un filólogo duro en el sentido más estricto del término.

Las páginas que Eduard Vilella escribe en torno a Guido d'Arezzo y su poesía invitan, ante todo, a leerla y pensarla hoy, con nueva actualidad, más que a una reconstrucción arqueológica del originario sentido del texto. Dicho de modo familiar, a Guittone se le ha sacudido el polvo como a un cobertor, y ya se verá de qué manera. De todos modos, y por lo escaso que pueda añadir en cuanto a referencias de carácter erudito, sería injusto olvidar el compromiso de equilibrio entre valor científico y alta divulgación al que aspira la colección *La Flor Inversa*.

El lector aficionado (el lector a secas) tiene por hábito comenzar un libro por el texto literario, saltando por cima de aditamentos, puertas y preámbulos. El lector técnico (el filólogo) es amigo, sin embargo, de umbrales y todo género de paratextos, el primero de los cuales suele ser el elenco bibliográfico, aperitivo del posterior banquete.

El primer lector se topará a menudo (sobre todo en los textos medievales) con un texto que no le es familiar y reconsiderará su impulso inicial: – “Quizás, pensándolo mejor, necesite de ayuda”. El segundo verá acicateado su impulso al texto por la dificultad intrínseca del mismo. Si no lo conoce se verá dominado por el ansia de medir sus fuerzas con los anunciados obstáculos; si forma parte de una lectura añeja o una memoria remota deseará regresar a la antigua llama para comprobar si él, que no el texto, ha cambiado.

La humilde reseña, que es el paratexto de los paratextos, ha de conformarse con describir las tramas principales del texto y su estudio, añadir alguna gota al estanque y, a ser posible, no desanimar a ninguno de los dos lectores.

Pues bien, la estructura del libro es la siguiente: una introducción (págs. 9-51) dividida en cinco secciones; la edición de 27 sonetos amorosos y su traducción en prosa catalana en página enfrentada (págs. 54-81); el comentario métrico y de sentido de cada uno de los sonetos (págs. 83-121); la bibliografía (págs. 123-129).

Estructurado, entonces, según una de las varias y útiles convenciones de la filología románica, la lectura del libro es clara, despejada y elegante. No estaría de sobra, a mi entender, una nota informativa que recogiera de manera sucinta los hechos principales relativos a Guittone d'Arezzo y sus textos, su tradición manuscrita y editorial y el señalamiento de algunos hitos bibliográficos. La mayor parte de estos datos se encuentran dispersos en la introducción, pero esta introducción no es de carácter escolástico (vida, obra, influencia, etc.) sino que constituye un verdadero y personal ensayo sobre la obra poética de Guittone d'Arezzo. Sin embargo, en aras del servicio público,

y dado que no sabemos cuándo los hados permitirán una nueva publicación de Guittone d'Arezzo en España, convenía que aparecieran algunas referencias útiles a su obra. Es muy reciente, por ejemplo, la publicación de un grupo de textos básicos de Guittone d'Arezzo, *De carnale amore*, ed. Roberta Capelli, Roma, Carocci [Biblioteca Medievale], 2007, que recoge una corona de sonetos, conocida también como *Trattato d'amore*, cuyo único testimonio es el códice e.III.23 de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, hecho que podría levantar alguna vocación o siquiera una consulta *in situ* de los especialistas hispánicos. Es válido recordar también otro aspecto de la escritura de Guittone d'Arezzo, el de epistológrafo (que interesó nada menos que a Alfieri) y, así, remitir a la edición de sus *Lettere* de Claude Margueron, Bolonia: Commissione per i Testi di Lingua [Collezione di Opere Inedite o Rare, 145], 1990, que sustituye a la curiosa del poeta y periodista Francesco Meriano, Bolonia, Commissione per i Testi di Lingua, 1923 (amén de la selección que se podía leer en Cesare Segre y Mario Martí, eds., *La prosa del Duecento*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1959, págs. 25-93).

La primera sección introductiva, "La lírica medieval", es una ponderada reivindicación por la apertura del canon, tan juiciosa que apenas si podría llamarse polémica. En las historias literarias al uso, no digamos ya en los manuales escolares y universitarios, Guittone suele aparecer como la cumbre de los poetas sículo-toscanos, una categoría indefinible creada por la historiografía literaria, una especie de esfinge o grifo teórico que nadie acierta a concretar fuera de un puñado de opiniones a menudo arbitrarias. Ciertas manías geográficas y cronológicas, casi raciales, han impedido o impiden una "visió més articulada del passat" (pág. 15), menos rígida y más flexible con el ir y venir de las tradiciones poéticas y culturales, estilos, formas y hasta posturas. El hecho de que Dante o Guido Cavalcanti elevaran las cejas ante la poesía de Guittone no es un gesto menos elocuente que los taciturnos silencios de Petrarca respecto a Dante, pues siempre los hijos (si se permite tan simple comparación) miran con cierto despego o suficiencia a los mismos padres a los que aman. En un contexto de gran flexibilidad poética y estética como es el siglo XIII, delimitar grupos o poéticas estancas (lo mismo vale para el notísimo *stil novo*) deja de ser productivo intelectualmente tras las más elementales descripciones. No cabe duda, pues, que la enjundia de Guittone d'Arezzo, por la calidad y el número de textos conservados, sirve de piedra de toque para repensar todo un patrimonio literario.

Bajo el signo tristaniano del *amargor* (mar, amar, amarga) se desarrolla la

segunda sección introductiva, que pretende mostrar, tópicos aparte, la “visió desencantada del món ideal de la poesia d’amor”, paralela a un “desencant existencial” que consiste en “no podre viure la coincidència epifànica paraula/vida” (pág. 18). Dicho *desencant* podría decirse que es responsable o causa de una suerte de *discant* que caracteriza la poesía de Guittone, esto es, el ajuste entre forma y experiencia que conduce a la fijación de una poética esencialmente hermética y de cualidades coriáceas. La dificultad de buena parte de la producción poética de Guittone fue identificada ya por sus contemporáneos como una reviviscencia arcaizante del *trobar ric* y el *trobar clus* de la poesía occitana, con la cual la conexión es innegable. Así, Eduard Vilella puede escribir, con afortunados sintagmas, de los “laberints de l’artifici” o de las “giragonses arborescents de la seva frase” (pág. 17), para más adelante identificar esta poética de la dificultad, con el despliegue de un conjunto de “estratègies de seducció” (pág. 18).

Surge aquí, a mi entender, la necesidad de una toma de postura ante un asunto que quizás carezca de trascendencia filológica estricta, pero que sin duda tiene mucho que ver con nuestra tradición lectora y con la interpretación de la lírica medieval, esto es, la de su autenticidad o, dicho de otro modo, la de correspondencia entre la vida anímica y sentimental del poeta y su escritura. Como digo, es un tema más característico de la modernidad que de los contemporáneos de Guittone, por mucho que no sería difícil encontrar docenas de alusiones a fingidos amantes y a versos impostores.

El llamado *amor cortés*, como es bien sabido, es una categoría historiográfica nuestra, nacida en el siglo XIX, una interpretación más o menos sesgada del sintagma *fin’amor*. La vida y la obra de Guittone aparentan dividirse en dos, como se repite desde sus primeros estudiosos, la de su poesía amorosa, incluso si el tema del desengaño es en ella capital, y la de su conversión, fechada en 1265, tras ingresar en la orden de los Caballeros de Santa María o Frati Gaudenti, que no fue, en todo caso, de las más estrictas de la época. A ello hay que sumar la condición política de Guittone, güelfo convencido, que le llevó de una ciudad italiana a otra según soplaran los aires de las banderías.

En definitiva, ¿es Guittone un poeta auténtico y sincero con respecto a sus sentimientos y estos se reflejan en su poesía, o no? Su poética árida y oscura, ¿es consecuencia de un amargor vital, de una inadaptación entre las ideas circulantes y el ideal, o no? Por un lado se diría que sí, por otro Vilella alude al “artifici retòric, el simulacre vital, la ficció” (pág. 18).

En realidad sólo una presuntuosa vanidad, es decir, una oceánica ignorancia,

nos hace ver a estos poetas como ingenuos obcecados en una encrucijada de formas y sentimientos. Cuando Bernat de Ventadorn protestaba por la autenticidad del fondo de sus versos (“Chantars no pot gaire valer”, *cf.* pág. 48), lo hacía porque el espíritu del juego, del *secreto artificio* (si lo permite María José Vega), campeaba a sus anchas.

Ya Francisco Rico nos enseñó a descreer del mismísimo Petrarca y las argucias bio-bibliográficas en torno a su edad y conversión para la fecha del *Secretum*. El ejemplo de Petrarca conviene a Guittone porque la división (artificial) del *Canzoniere* guittoniano ha sido justamente comparada con la artificiosa división (también) del petrarquesco y, en consecuencia, con los orígenes de la *invención* de un concepto renovado de *libro* impostado sobre una trama semi-ficticia y pseudo-sentimental. ¿Pero desean Guittone y Petrarca engañarse a sí mismos, a sus contemporáneos y a los *posteriores*, viven instalados en una doble identidad irritante? ¿O no será acaso que las urgencias y la vivencia psicológica del tiempo y de la vida transcurrida en él son distintas en épocas distintas? Si la respuesta a esta pregunta fuera positiva explicaría, por ejemplo, por qué Jorge Manrique pudo expresar el dolor por la muerte de su padre sin que su cuerpo estuviese todavía tibio y que a pesar de la distancia entre el deceso y la escritura, el transporte y la intensidad emocional del poema resultante no fuera menor éste o inauténtica aquella. De hecho, la fuerte tradicionalidad y la profunda red intertextual de la poesía medieval permiten que incluso el poema de circunstancias, compuesto a bote pronto, se instale mejor en el tiempo largo que en una inmediatez incandescente. En este sentido podría entenderse la afirmación de Vilella de que el objeto de la poesía de Guittone pudiera ser “el mateix codi, més enllà del tòpic lament per l’amor que ens ha servit d’excusa per començar” (pág. 19). Es decir, la sustancia del canto no sería el amor en sí mismo, sino las palabras que describen el amor, su “esdevenir paraula poètica, paraula d’amor” (*ibid.*), expresiones que se pueden situar en el contexto de algunos ensayos célebres de Giorgio Agamben. Esta reflexión es fundamental, pues nos sitúa en el espacio de interés hermenéutico de Vilella, la “exploració del desig” (pág. 13) y su teorización, que interesa tanto también a otros notables colegas suyos de Barcelona como Raffaele Pinto o Rossend Arquès.

La tercera sección introductiva, “La severitat de la història”, pudiera plantear una paradoja con respecto a este carácter teórico de la poesía guittoniana. El subtítulo se refiere, sobre todo, al juicio negativo de Dante Alighieri sobre Guittone d’Arezzo, releído a través, fundamentalmente, de

tres puntos que se ubican en *De vulgari eloquentia*, *Purgatorio* XXIV y XXVI. En resumen, la poesía de Guittone d'Arezzo no se amoldaría al *dolce stil novo* por su carácter municipal o local antes que universal, por su rudeza estilística conceptual/formal, y por su propia gramática o uso lingüístico, juicios en parte arbitrarios, por más que los formulara Dante, que granjearon a Guittone su posterior exclusión del canon. Para considerar el desapego de Dante conviene atender a la obra completa del aretino, y no sólo a los versos amorosos, así como a su condición política, contraria a la defendida por Dante (recuérdese el lamento de Guittone por la batalla de Montaperti, 1260, en la cual las tropas de Siena, aliadas con los gibelinos exiliados de Florencia y dirigidas por Farinata de Uberti, derrotaron a los güelfos florentinos). Por otro lado, el carácter restrictivo del *vulgar illustre* defendido por Dante en *De vulgari eloquentia*, esto es, en esencia un lenguaje propiamente poético, ajeno a las marcas idiosincrásicas de lo local y del uso municipal, de ahí la admiración de Dante por la lengua poética de los trovadores y muy en particular por la de Arnaut Daniel. Esta idea aparentemente peregrina defendida por Dante no sólo se ajustaba a una realidad poética preexistente, la de buena parte de la poesía occitana y sus *gramáticas de la creación*, sino que planteó una escisión determinante en la historia literaria italiana. Seguir la opción dantesca suponía nada menos que suprimir de hecho la inabarcable heterogeneidad de las letras itálicas. Cualquiera que conozca la evolución de la poesía italiana del Duecento y que sólo domine, en principio, la variedad normativa del italiano actual, no podrá por menos que asombrarse ante la multiplicidad de registros y variantes lingüísticas de las distintas regiones y poetas italianos en un período relativamente breve de tiempo como es el siglo XIII. La comprensión de este maremágnun obliga en las ediciones científicas y escolares a anotar casi cada palabra y su correspondiente aproximado en italiano normativo, así como a continuas y muy dispares paráfrasis. Estos elementos no son auxiliares sino totalmente necesarios para la comprensión mínima de tantos y tales poemas. ¿Qué verdad podían representar todos esos versos que hablaban voces tan distintas, esa especie de babel poética, parece preguntarse Dante? Convendría que, a la inversa de Dante, nos preguntáramos por el significado de esa realidad selvática que acogió composiciones tan extravagantes y tan intensamente poéticas (de lo que luego se llamaría poesía pura) como el *descort plurilingüe*. Como muy bien señala Vilella, la experiencia directa de la lectura de Guittone y sus contemporáneos traiciona nuestro horizonte de expectativas, nuestra cómoda tópica, y nos obliga a reflexionar y transitar “per

camins que la història va deixar en certa manera per acabar” (pág. 29).

Consciente de estos problemas Vilella no sólo anima a repensar las clasificaciones convencionales de la poesía italiana del Duecento, sino a reabrir un diálogo entre grupos, fases y versificadores individuales, a una auténtica reconstrucción contextual y textual que permita, por ejemplo, discernir las líneas que aproximan a Marcabrú, Giacomo da Lentini o Bonagiunta da Lucca a Guittone.

La cuarta sección introductiva, “Interseccions, divergències, difraccions”, constituye una modélica síntesis de cómo debe ser entendida la tradición textual del medievo, sin prejuicios hacia su hibridismo y a ese “arxipèlag comunal” (pág. 31) que constituye la circulación de palabras y cosas, poetas y públicos. El hermetismo de Guittone debe ser apreciado, en consecuencia, en el marco de su intertextualidad e interdiscursividad con la tradición literaria que alimenta su creación y que reclama una respuesta. La respuesta se va generando a lo largo del tiempo en el propio *corpus* poético, inscrito en la memoria individual, pero también en la colectiva de un público especializado capaz de valorar los mínimos detalles de la *variatio* y de reconocer en ese juego difícil la *imitació diferencial* (pág. 39).

Justamente, como se desprende de la última sección, “Cant i desencant”, la parte *diferencial* de la *imitació* es la decisiva. Entre lo uno y lo diverso se traza la frontera que permite la evolución poética como un continuo desplazarse expresivo. Antes de la completa superación ética, vital y moral del modelo, antes de la última ironía que los destruya para siempre, ¿cómo escapar de la cárcel de las palabras, cómo encontrar una nueva senda o vía de escape más allá de la negación o el retorcimiento formal? Incluso Dante habría acabado por no salir de ese cerco si no hubiera compuesto la *Commedia* traicionando en no poca medida los presupuestos del *dolce stil novo* y las ideas un tanto forzadas expuestas en *De vulgari eloquentia*. Sin el descubrimiento verbal de la *Commedia*, parangonable a lo que supusieron la *Iliada* y la *Eneida* en el mundo antiguo, Dante habría pasado por un notable poeta, cuya *Vita Nova* se habría sin duda valorado, pero que muy probablemente no habría eclipsado ni a Guittone ni a otros contemporáneos suyos. La imposibilidad de romper el cerco que sí traspasó Dante, la conciencia de la incapacidad para ese último golpe de vigor verbal, puede explicar, en parte, la obra de un autor *transicional*, en tantos sentidos, como fue Guittone d’Arezzo.

Cómo representar este conflicto en una antología de 27 sonetos amorosos resulta un desafío difícil de calibrar e, imagino, pleno de dolorosas renunciadas.

Aquí se plantea también el conflicto filológico que sólo podría resolverse con un nuevo libro o un libro distinto, pero que bien podría ser el acicate para nuevos estudios. Vilella ha decidido no reconstruir para el lector la historia crítica de los textos de Guittone ni de su bibliografía. Para ello, y para la base de los textos de Guittone se confía a la edición crítica de Lino Leonardi, *Guittone d'Arezzo. I soneti d'amore del codice laurenziano*, Turín: Einaudi [Nuova Raccolta di Classici Italiani Annotati, 13], 1994, que publicó una antología temática, como se desprende del título, del manuscrito más autorizado de los versos de Guittone. Este códice, conviene puntualizar que se trata del Rediano 9 de la Biblioteca Laurenziana de Florencia (L), es de gran autoridad, pero no el único (es crucial la consulta, también, por ejemplo, del manuscrito 2533 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia, así como de los otros manuscritos y los argumentos de tradición textual resumidos por Leonardi en su “Nota al testo”; págs. 263-278). La edición de Leonardi recoge 86 de los 251 sonetos conocidos o atribuidos a Guittone, autor también de 50 canciones, además de las epístolas arriba mencionadas.

Si existe una conexión macrotextual en la obra de Guittone parece obvio que ésta sólo puede ser reconstruida a través de un itinerario por la obra completa conocida, tanto en verso como en prosa, máxime cuando el códice laurenziano establece tres secciones para la obra recogida de Guittone: epístolas, canciones y sonetos (véase la importante contribución de Emilio Pasquini, “Intersezioni fra prosa e poesia nelle Lettere di Guittone”, *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno Internazionale di Arezzo, 22-24 aprile 1994*, ed. Michelangelo Picone, Florencia, Franco Cesati, 1995, págs. 177-204).

Sin embargo, a pesar de estar ante la antología de una antología, Vilella consigue inspirar en su lector la conciencia de ese itinerario en ausencia, convencido de la narratividad de la sección amorosa del *canzoniere* guittoniano, ya defendida por Leonardi. Esto es, convencido de que existe un orden en la distribución de aquellos sonetos y canciones y que de ese orden se desprende una historia que habla de la escisión o “fractura entre el dit i el fet” (pág. 49), y una dialéctica “ser/semblar” (pág. 51) que destruye la consistencia del modelo ideal del amor trovadoresco. Los sonetos seleccionados por Vilella, marcados en números romanos (los arábigos remiten al orden en la edición de Leonardi), serían los puntales, hitos, *highlights*, que marcan el *iter* interpretativo de esa historia de desencanto.

Es en este punto preciso de la interpretación donde la filología tendría

mucho que decir (en parte se encontrará expuesto en el amplio prólogo, 64 páginas, de Leonardi). Las variantes de los poemas de los que se conoce más de un testimonio deben ser a este efecto esenciales en la lectura, pues si admitimos la organización de los poemas en una estructura narrativa unitaria, en un *canzoniere* con sentido pleno y no sólo acumulativo, se impone la reconstrucción de la historia de aquellos poemas, desde su contextura original a su articulación narrativa en el manuscrito laurenziano.

Porque es preciso aclarar que el manuscrito de marras no es autógrafo de Guittone y se desconoce hasta qué punto su estructura depende de un prototipo previo o responde a la voluntad de su compilador y/o amanuenses. Si acierta D'Arco en su descripción (*vid. infra*), las tres secciones arriba mencionadas (ya escindidas conceptualmente en la doble identidad Guittone/Fra Guittone, amor/doctrina y por espacios en blanco), más otra sección que contiene los versos de otros autores, algunos de ellos ligados a Guittone, son copiadas por cuatro manos distintas, también en variedades lingüísticas distintas, entre el pisano-lucano-florentino (ninguna de ellas la materna aretina de Guittone) en pliegos de pergamino trabajados entre finales del siglo XIII y principios del XIV. Esto significa, entre tantas otras cosas, que es muy dable que la gramática y la modalidad de rima de este manuscrito se distancien, incluso más de lo que se pudiera pensar, de sus modelos originales. Sin embargo no resulta sencillo tomar otra derrota, pues de las 50 canciones conservadas, 11 aparecen exclusivamente en el manuscrito Redi, y de los 251 sonetos conocidos sucede lo mismo con 107 de ellos¹.

¹ Francesco Egidi, *Le rime di Guittone d'Arezzo*, Bari, Giuseppe Laterza & Figli [Scrittori d'Italia, 175], 1940 ofrece en una valiosa Nota al texto la indicación de las fuentes para las canciones y sonetos de Guittone (págs. 287-290), a pesar de que con gran humildad asume su edición como no crítica. Sigue en lo fundamental el código Redi 9 y añade al final de su organización otras composiciones que no se encuentran en él. El orden de la división es 1) Canciones de amor; 2) Canciones ascéticas y morales; 3) Sonetos de amor; 4) Sonetos ascéticos y morales. Conviene revisar los varios e importantes trabajos de Egidi sobre Guittone, que publicó, por ejemplo, el *Trattato d'Amore* de El Escorial. Junto a la edición de Egidi es útil regresar a las viejas de Lodovico Valeriani, *Rime di Fra Guittone d'Arezzo*, Florencia, Morandi, 1828, 2 vols (vol. 1, 60 canciones; vol. 2, 239 sonetos) y Flaminio Pellegrini, una antología de las rimas amorosas, *Rime di Guittone d'Arezzo (Versi d'amore)*, Bologna, Dall'Acqua, 1901. Copio el listado, por su utilidad, de los testimonios que manejó Egidi con las siglas que entonces se manejaban: A. ms. Vaticano Lat. 3793; B. ms. Laurenziano Rediano IX; C. ms. Palatino 418; D. ms. Chigiano L.VIII.305; E. ms. Laurenziano, Pluteus XC inf. 37; F. ms. Vaticano 3214; I. ms. Riccardiano 2533; K. ms. Riccardia-

Tal indagación ha de ser sustancial (aunque sería inclemente pedirlo del libro que nos ofrece Vilella, que ha renunciado a ello) tanto en prospectiva, esto es, la influencia del modelo guittoniano en Dante, Petrarca o Guiraut de Riquier como, sobre todo, en perspectiva. Si la mayor parte de la poesía trovadoresca occitana se recopila en manuscritos en Italia y a lo largo del siglo XIII, cuando comienza su vida escritural, la constitución de un corpus poético orientado por la voluntad de su versificador en vida muy bien puede susurrarnos, a través de un estudio sistemático, más de lo que sospecharíamos acerca de la formación de los manuscritos trovadorescos. Lo mismo cabe decir de las colectáneas de la poesía italiana duocentésca y su cotejo con la de los trovadores occitanos, una labor para cuyo rendimiento el actual panorama filológico no está del todo preparado, de ahí la importancia de Guittone como observatorio privilegiado. Faltos todavía de avances decisivos no puede olvidarse, sin embargo, la atención que se ha prestado a este aspecto, desde las nuevas propuestas para el análisis de la vida material del manuscrito y de su escritura en la Edad Media (Armando Petrucci, *Writers and Readers in Medieval Italy*, ed. Charles M. Radding, New Haven, Yale University Press, 1995 [ed. italiana, Milán, Sylvestre Bonnard, 2007]; Malcolm Beckwith Parkes, *Scribes, Scripts and Readers: Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, Londres, Hambledon Press, 2003...), a la cuestión del paso de la oralidad o el canto a la escritura (Sylvia Huot, *From song to book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987; Jack Goody, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989...), así como el estudio concreto de estas tradiciones culturales. El mismo Leonardi se ocupó de remozar el libro clásico de Silvio Avalle D'Arco sobre los manuscritos en lengua de Oc, y cabe recordar un artículo del maestro que fue crucial en el desarrollo de este género de estudios a los que me refiero, "I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizioni", *La critica del testo: problemi di metodo ed esperienze di lavoro: atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma, Salerno [Biblioteca di Filologia e Critica, 1], 1985, 363-382, que ya dedicaba un espacio de relieve al manuscrito Redi 9. Poco después apareció otro volumen colectivo del que destaca, por cuanto toca a este mismo manuscrito, la contribución de Furio

no 2846; L. ms. Riccardiano 1118; P. ms. Casanatense d.v.5 (ahora 433); Q. ms. Vaticano Barneriniano 3953; R. ms. Bolonia, Universitaria 2448; b. Parmense 1081; M'. ms. Magliabecchiano II.III.492; ms. LCS Laurenziana Conv. Soppr. 122; Esc. Ms. Real Biblioteca de El Escorial I.III.23; *Giuntina di Rime Antiche*, 1527.

Brugnolo, “Il libro di poesia nel Trecento”, *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Ferrara, 29-31 maggio 1987, ed. Marco Santagata y Amedeo Quondam, Módena, Panini [Istituto di Studi Rinascimentali Ferrara. Saggi], 1989, págs. 9-23; poco más tarde Lino Leonardi avanzaba parte de sus frutos, “Guittone nel Laurenziano. Struttura del Canzoniere e tradizione testuale”, *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno, Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991*, eds. Saverio Guida y Fortunata Latella, Messina, Sicania, 1993, vol. 2, págs. 443-480. En aquel contexto no es extraño que nuestro máximo especialista en poesía cancioneril y cancioneros, Vicente Beltrán, redactara su artículo “Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación”, *Cultura Neolatina*, 55 (1995), págs. 233-265, en el que comparece como ejemplar el manuscrito laurenziano. Aunque no agotaré la nómina con los últimos convenios al propósito celebrados en España (para el caso hispánico, aunque no de forma exclusiva, se han de seguir las actividades de *Convivio* y puede consultarse una amplia bibliografía en Vicente Beltrán, *Bibliografía sobre poesía medieval y cancioneros*, Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2007) y sobre todo en Italia, sí citaré por su pertinencia con el manuscrito tantas veces citado, el capítulo de Leonardi, “La tradizione italiana”, *Lo spazio letterario del medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, 2. *La circolazione del testo*, eds. Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Várvaro, Roma, Salerno, 2002, págs. 555-594 y los volúmenes de reproducciones fotográficas cuidados por el propio Leonardi con el sugestivo y comprometido título de *I Canzonieri della lirica italiana delle origini*, Florencia, Sismel [Biblioteche e Archivi, 6], 2000-2001, 4 vols. [vol. 1. *Il Canzoniere vaticano (Biblioteca apostolica vaticana, Vat. Lat. 3793)*; vol. 2. *Il Canzoniere laurenziano (Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Redi 9)*; vol. 3. *Il Canzoniere palatino (Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Banco Rari 217, ex Palatino 418)*; vol. 4. *Studi critici*], así como su “I canzonieri della lirica italiana delle origini: notizia dei facsimili”, *Scrittura e Civiltà*, 25 (2001), págs. 177-184.

Para finalizar, copio el principio de cada uno de los sonetos editados y traducidos por Vilella (el numeral arábigo es el orden, idéntico, en las ediciones de Egidi y Leonardi):

I (1)

Amor m' à priso e incarnato tutto

II (4)	<i>Deo!, che non posso or disamar sì forte</i>
III (5)	<i>Ai!, con' mi dol vedere omo valente</i>
IV (12)	<i>Fero dolore e crudel pena e dura</i>
V (18)	<i>Ben l' à en podere e la ten canoscenza</i>
VI (19)	<i>Sì como ciascun, quasi enfingitore</i>
VII (23)	<i>Eo non son quel che cerca esser amato</i>
VIII (24)	<i>Ai Deo!, chi vidde mai tal malatia</i>
IX (25)	<i>Ben saccio de vertà che 'l meo trovare</i>
X (31)	<i>Tuttor ch'eo dirò "Gioi", gioiva cosa</i>
XI (32)	<i>Oimè lasso, com'eo moro pensando</i>
XII (42)	<i>Deo!, con' dimandi ciò che-tt'ò donato</i>
XIII (43)	<i>Oimè, che dite, amor? Mercé, per Deo</i>
XIV (49)	<i>Donque mi parto, lasso, almen de dire</i>
XV (51)	<i>Viso non m'è ch'eo mai potesse "Gioia"</i>
XVI (58)	<i>Altro che morte ormai non veggio sia</i>
XVII (59)	<i>Certo, Guittton, de lo mal tuo mi pesa</i>
XVIII (60)	<i>Gioia d'onne gioioso movimento</i>
XIX (69)	<i>Ben meraviglio como om conoscente</i>
XX (72)	<i>Con' più m'allungo, più m'è proximana</i>
XXI (77)	<i>Deporto – e gioia nel meo core à pporta</i>
XXII (81)	<i>Villana donna, non mi ti disdire</i>
XXIII (82)	<i>Non mi disdico, villan parladore</i>
XXIV (83)	<i>Certo, mala donna, malo accatto</i>
XXV (84)	<i>Così ti doni Dio mala ventura</i>
XXVI (85)	<i>Ai Deo, chi vidde donna viziata</i>
XXVII (86)	<i>Or son maestra di villan parlare</i>

La traducción en prosa catalana ha de leerse en paralelo con el comentario de cada uno de los sonetos, que desdobra su explicación y añade los detalles fundamentales con ponderación y finura. La traducción es, por lo tanto, una exégesis y una contraforma del poema. No pretende ser literal ni en las equivalencias léxicas ni mucho menos en las morfológicas y sintácticas. La traducción, entonces, no es un nuevo poema, sino la *razó* del poema, una de sus interpretaciones posibles. De hecho puede darse que, por momentos, prefiramos la claridad meridiana de la versión de Vilella, pero en ese instante nos encontraremos ya muy lejos de los versos de Guittone, su modo de expresión y su *darstellung*, una paradoja que sea bien venida si finalmente

leemos a uno y a otro, al poeta y a su custodio.

Juan Miguel Valero Moreno
Universidad de Salamanca & SEMYR