

Mort n'espargne ne petit ne grant

ÉTUDES AUTOUR DE LA MORT ET DE SES REPRÉSENTATIONS

Actes du XVIII^e congrès international de
l'association Danses macabres d'Europe

PARIS, 19-23 MARS 2019



Éditions du Cherche-Lune

Textes réunis par Ilona HANS-COLLAS, Didier JUGAN,
Danielle QUÉRUEL, Hélène et Bertrand UTZINGER

du Fica

Mort n'espargne ne petit ne grant

ÉTUDES AUTOUR DE LA MORT ET DE SES REPRÉSENTATIONS



Actes du XVIII^e congrès international de
l'association Danses macabres d'Europe

PARIS, 19-23 MARS 2019

Textes réunis par Ilona HANS-COLLAS, Didier JUGAN,
Danielle QUÉRUEL, Hélène et Bertrand UTZINGER

Éditions du Cherche-Lune



À la mémoire de Solange Fouilleul



SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	p. 6
INTRODUCTION	p. 7
LITTÉRATURE MÉDIÉVALE	
Gérard GROS, Au-delà de la mort ici-bas : les funérailles des chevaliers chrétiens dans la <i>Chanson de Roland</i>	p. 10
Danielle QUÉRUEL, Le voyage de l'homme vers la mort : <i>Le Pas de la mort</i> d'Amé de Montgesoie	p. 26
Isabelle DELAUNAY, <i>Le Pas de la mort</i> , un manuscrit enluminé à Paris vers 1500	p. 37
Helen SWIFT, L'architecture funèbre dans la littérature du xv ^e siècle : la décomposition mémoriale	p. 44
PRATIQUES FUNÉRAIRES MÉDIÉVALES ET CULTE DES MORTS	
Sabine BERGER, Guillaume d'Harcourt et la fondation de la collégiale funéraire Saint-Louis de La Saussaye (xiv ^e siècle) : un lieu de mémoire à caractère ostentatoire sous les derniers Capétiens	p. 58
Marina AGUILAR SALINAS, L'épigraphie funéraire féminine à l'Âge Moderne : la Cathédrale Magistrale de Alcalá de Henares	p. 78
Marco PICCAT, « Après laquelle odeur et flaireur, tous les petis enfans... courroient par les rues... » : la vie et les miracles de Pierre de Luxembourg (1369-1387)	p. 94

DANSES MACABRES IMPRIMÉES ET GRAVÉES

Hélène COLLEU, *Chorea ab Eximio Macabro* :
appropriation, traduction et diffusion d'un thème macabre p. 114

Thierry CLAERR, L'image de la mort dans l'illustration
des livres d'heures sortis des presses de Thielman Kerver,
imprimeur libraire à Paris de 1497 à 1522 : reprise ou
renouvellement iconographique ? p. 132

Denis HÜE, *Les Figures de la vie de l'homme* de Gillet Hardouyn p. 150

Sophie OOSTERWIJK, Morbid morality.
The Danse macabre motif in Dutch art of the Golden Age p. 174

DANSES MACABRES MONUMENTALES

Didier JUGAN, Déconstruction d'une Danse macabre.
Vers un modèle original, antérieur à 1424 p. 196

Lannie ROLLINS,
La Danse macabre de la collégiale Saint-Salvi à Albi (France) p. 224

Cristina NOACCO, Una danza tira l'altra.
I linguaggi della morte nella danza macabra di Pinzolo p. 242

ICONOGRAPHIE AUTOUR DE LA MORT

Romain DOUCET, Saint Michel et la mort
(France, fin du Moyen Âge-Renaissance) p. 268

Cristina BOGDAN, Devant le cadavre et la sépulture :
saint Sisoès se lamentant sur la tombe d'Alexandre le Grand p. 286

Francesc MASSIP, *Mors, Iudicium, Infernus, Gaudia Caeli* :
les quatre Fins dernières et leurs représentations p. 302

LA MORT ET L'HISTOIRE DES MENTALITÉS

Yann CELTON, Images de la mort dans les tableaux
de missions bretons, XVII^e-XX^e siècles p. 322

Jean-Luc LAFFONT, L'« exil des morts » à Toulouse (1775-1780) p. 340

Tommaso ZERBI, *Danse Macabre Architecturale* :
Funerary Architecture, Performance, and the Gothic
at the Court of Savoy p. 356

RÉFLEXIONS LITTÉRAIRES SUR LA MORT

Antonia VIÑEZ SANCHEZ, "Nel fêr pensier, là dov'io trovo Morte".
Cino da Pistoia: experiencia poética y símbolo p. 372

Georges FRÉCHET, La Mort en gondole : le thème de la
Danse macabre à travers la ville dans l'œuvre de Fabio Glissenti p. 386

Jessica GOODMAN, L'au-delà comme lieu de mémoire ?
Projection, jugement et gloire dans *Les Nouveaux dialogues
des morts* de Fontenelle p. 406

Jean-Louis HAQUETTE, Variations iconographiques autour de
l'*Élégie écrite dans un cimetière de campagne* de Thomas Gray p. 418

LA GRANDE GUERRE

Franck KNOERY, Une Danse macabre de guerre :
satire, morale et réalisme dans les arts graphiques autour
du premier conflit mondial p. 438

Cécile COUTIN, La Danse macabre de Jean Virolle p. 454

LA MORT À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

André CHABOT, Mort obligée mais libre pensée...
du cimetière religieux au cimetière laïc p. 464

Marie-Dominique LECLERC, Trois p'tits tours et puis s'en vont.
Spectacles contemporains avec marionnettes macabres p. 478

Nathalie PINEAU-FARGE, La Danse macabre dans la ville
(France et Europe), fin du XX^e-XXI^e siècles : affichage,
installations, *street art*. Tradition et éléments novateurs p. 496

POUR PROLONGER...

Michel PASTOUREAU, Les couleurs de la mort au Moyen Âge p. 514

Association Danses macabres d'Europe :
Secrétariat : 1 rue Saint-Orien, 28120 Meslay-le-Grenet
E-mail : danses.macabres.deurope@orange.fr
Site internet : www.danses-macabres-europe.org
Page Facebook : www.facebook.com/Danses.Macabres.Europe

Éditions du Cherche-Lune
14 rue Honoré de Balzac, 41100 Vendôme | co-libris.net
ISBN : 978-2-904736-80-3
Mise en page du volume : Éléonore Linais

Illustration de la couverture : *Le Pas de la mort*, manuscrit, Paris, vers 1500
(coll. part. Frank Boucquillon Fund).

Ouvrage publié avec le soutien du Centre Jean-Mabillon (École nationale des chartes-PSL)

Imprimé en France en mars 2019 par Présence Graphique - Monts

“Nel fèr pensier, là dov’io trovo Morte” Cino da Pistoia: esperienza poetica y símbolo

ANTONIA VIÑEZ SÁNCHEZ

Université de Cadiz

Résumé

Cino da Pistoia (1270-1336), l’un des meilleurs poètes italiens du nouveau style, le *Dolce Stil Novo*, exprime dans ce sonnet *Tutto ciò ch’altrui agrada a me disgrada* (Tout ce qui plaît aux autres me déplaît), une idée obsessionnelle de la mort, qui représente un symbole. Ce concept est expliqué dans ce texte par rapport à l’arcane XIII du Tarot, « La Mort », déjà connu à la fin du XIII^e siècle parmi les poètes de son école (Guido Guinizzelli) et en relation avec la présence aussi de l’arcane 0, « Il Pazzo » (*Le Fou*).

El poeta italiano conocido como Cino da Pistoia, Guittoncino di ser Francesco di Guittoncino dei Sigibuldi (Sigisbuldi o Sinibuldi también), había nacido hacia 1270, según informa el erudito Arfaruoli, aunque no está documentado¹. Su fama más extendida es la de jurista, ya que estudió

Fig. - Monument funéraire de Cino da Pistoia à la cathédrale de Pistoia, sculpté par Agostino di Giovanni, vers 1337 (cl. Didier Jugan)

1. Acerca de los indicios que pueden acercarnos al dato de su nacimiento, véase RIGO Paolo, « Il soneto conteso: la storia di *Naturalmente chere ogni amadore* tra testo, contesto e finzione », *Cuadernos de Filología italiana*, 24, 2017, p. 118 [11]. Muchas de las noticias tienen su origen en la antigua biografía de CIAMPI Sebastiano, *Vita e Poesie di messer Cino da Pistoia*, Presso Niccolò Capurro, 1813, p. 1-158. El problema de la fecha de nacimiento, p. 101 y ss. Algunas décadas más tarde, CARDUCCI Giosué resume la biografía en *Cino da Pistoia. Le rime*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1862, p. 11-23.

leyes en Bolonia y se dedicó a la enseñanza universitaria en Siena, Perusa, Nápoles y quizá Florencia, dejando una amplia obra en este campo². Perteneciente al bando de los güelfos negros, fue desterrado desde 1303 a 1306 por participar en las luchas civiles. Su apoyo al emperador Enrique VII, le llevó a participar en cargos públicos hasta 1313, fecha de la muerte del emperador. A partir de ese año, se dedicó a la enseñanza universitaria del Derecho, logrando la *Laurea Dottorale* en Bolonia en 1314 y centrándose en su obra jurídica hasta su muerte a finales de 1336 o principios de 1337.

Mucho se ha debatido sobre el lugar que le corresponde en la historia de la poesía italiana, ya que la crítica le ha otorgado insistentemente una imagen estereotipada como imitador de Dante y epígono del Dolce Stil Novo; así lo señaló D. de Robertis en los años 50, línea que han seguido otros críticos y que se mantiene en la actualidad³, de modo que es ya un lugar común la consideración del pistoyés como mediador entre Dante y Petrarca, que G. Contini resume de este modo:

La funzione, veramente unica, di Cino nella storia della poesia italiana fu quella di mediare fra lo stilnovismo fiorentino, o si dica l’ideale melodico o di “unione” che fu quello di Dante nell’ultimo decennio del Duecento (...), e il melodismo supremo dell’altro suo più giovane amico, il Petrarca.⁴

Con todo, y reconociendo la fuerte deuda de Cino con Dante, es justo señalar su consideración más allá de mero eslabón, como reclama M. Marti, para el que rappresenta in sé la crisis del lenguaje stilnovístico, che nei momenti du supremo impegno egli tuttavia riesce a rielaborare in un nuovo impasto cordiale

2. Seguimos a CONTINI Gianfranco, *Poeti del Duecento*, t. II, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960, p. 629-630.

3. Sobre todo a partir de DE ROBERTIS Domenico, « Cino e le ‘imitazioni’ dalle Rime di Dante », *Studi danteschi*, XXIX, 1950, p. 103-177. Hace un recorrido bibliográfico por las distintas interpretaciones LIVRAGHI Leyla M. G., « De deux usages d’Ovide dans la production lyrique de Cino da Pistoia (*Se mai leggesti versi de l’Ovidi & Amor, che viene armato a doppio dardo*), *Arzana. Cahiers de littérature médiévale italienne*, 19, 2017, p. 9-22, [2]. [En línea: <http://journals.openedition.org/arzana/1018>].

4. CONTINI, *op. cit.*, p. 629-630. Para Aurelio RONGAGLIA, « i dovrebbe pur riconoscere, prima di questa un’altra funzione mediatrice; tra il Notaro [...] e Dante », « *Cino tra Dante e Petrarca* », en *Colloquio. Cino da Pistoia. (Roma 25 ottobre 1975)*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 1976 (« Atti dei convegni lincei », 18), p. 26-27. La deuda del lenguaje poético de Cino con la poesía siciliana y Giacomo da Lentini, sobre todo en relación a aspectos métricos, en RIGO, art. cit., p. 125-126.

e umano, strappandolo alle ansie metafisiche, alle estasi teologico-misticheggianti, e riconducendo a immediata misura d’effusione autobiografica.⁵

Se trata de la superación de la fuerte ligadura del pistoyés no solo con con su maestro en las « dolci rime d’amor »⁶, sino también con Guido Cavalcanti⁷, representante de la versión más atormentada de la concepción amorosa stilnovista, con “un pesimismo tenue en ocasiones, desbordado otras veces” en el que “amar equivale a sufrir y puede llevar a la misma muerte”, como señala C. Alvar⁸. Esta es la línea conceptual que veremos proyectada en el soneto *Tutto ciò ch’altrui agrada a me disgrada de Cino da Pistoia*, del que me ocuparé en adelante, cuyo texto es como sigue⁹:

*Tutto ciò ch’altrui agrada a me disgrada,
ed èmmi a noia e spiace tutto’l mondo.
Or dunque che ti piace ? I’ti rispondo:
quando l’un l’altro spessamente aghiada,*

5. MARTI Mario, s. v. « Cino da Pistoia », en *Enciclopedia Dantesca*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970, p. 9.

6. Muchos vínculos unían a ambos como se deduce de la presencia del pistoyés en la *Vita Nuova* y en *De vulgari eloquentia*, también en la canción que escribe al maestro por la muerte de Beatriz, las ideas políticas comunes en relación al Emperador Enrique VII y, por supuesto, la nutrida relación lírico-epistolar. Sin embargo, la amistad se enfría a partir de 1313: « Dopo la morte di Arrigo, insomma, -afirma Sebastiano Italia- l’amicizia tra i due si sarebbe cominciata a sfaldare fino alla definitiva rottura, il che avrebbe portato Dante a escludere Cino dal disegno della *Commedia* », en « *Dante e Cino da Pistoia. Un dialogo interrotto ?* », *La letteratura italiana e le arti*, Atti del xx Congresso dell’ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Adi editore, Roma, 2018, p. 7. [En línea: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039].

7. La relación se ve enturbiada por un soneto que Cino escribe en respuesta, al parecer, a una acusación de plagio por parte de Cavalcanti, como se deduce de los primeros versos: *Qua’ son le cose vostre ch’io vi tolgo, / Guido, che fate di me sì vil ladro ?*, CONTINI, *op. cit.*, p. 639.

8. Alvar Carlos, *El Dolce Stil Novo. 47 sonetos y 3 canciones (Antología)*, Visor, Madrid, 1984, p. 37.

9. El texto pertenece a la ed. de MARTI Mario, *Poeti del dolce stil nuovo*, Le Monnier, Firenze, 1969, p. 677-678, n. 109. También CONTINI, *op. cit.*, p. 653, n. 20. La traducción de ALVAR, *Id.*, p. 136-137: « Quanto a otro gusta, a mí me disgusta, / me desagradan todos y molestan. / -Entonces, ¿qué te gusta ? -Te respondo: / cuando uno a otro apuñala, / me gusta ver duros tajos de espada / en rostro ajeno, y que se hundan naves; / me agradaría un Nerón segundo, / y que la mujer bella fuera fea. / Mucho me desagrada la alegría, / y el mal humor me gusta más que nada; / de continuo imitaría a un loco. / Me gustaría hacer de dolor corte / y matar a todos cuantos yo mato / en mi pensamiento, donde está Muerte ».

*e piacemi veder colpi di spada
altrui nel volto, e navi andare a fondo;
e piacerebbemi un Neron secondo,
e ch'ogne bella donna fosse lada.*

*Molto mi spiace allegrezza e sollazzo,
e la malenconia m'agrada forte;
e tutto'l dì vorrei seguire un pazzo.*

*E far mi piacereia di pianto corte,
e tutti quelli amazzar ch'io amazzo
nel fer pensier, là dov'io trovo Morte.*

La composición es lo suficientemente llamativa como para romper con la tradición del « mediocre temperamento d'artista »¹⁰ que parte de la crítica ha señalado en Cino, pero, sobre todo, con la idea de la monotonía de su poesía, ya que demuestra el dominio de otros registros poéticos más allá de la « "dolcezza" affabile ed umana » que caracteriza el conjunto de su obra. Categorizado como un *prazer-enuieg*, se trata de un género de origen provenzal que fusiona la mención de cosas plazerentas (*prazer*) con cosas desagradables y enojosas (*enuieg*)¹¹. Pertenece al género la conocida composición *Lo vers del badayll* (« El verso del bostezo ») del trovador Cerverí de Girona, impregnada de su célebre sentido del humor¹², razón por la cual seguramente Contini inscribe el soneto del pistoyés dentro de la poesía satírico-burlesca, cuyo precedente más inmediato es el poema *S'i fosse fuoco* de Cecco Angiolieri¹³. Contemporáneo de Dante, con el que intercambió poesías, se trata de un poeta hondamente personal al que se ha calificado como « humorista » pero que bien puede ser considerado un *poète maudit* que da buena cuenta de su tormentosa relación familiar, sobre todo con su padre. Así, podemos entenderlo como contrapunto del stilnovismo, con un gran sentido autobiográfico de corte realista¹⁴.

10. MARTI, *Poeti*, *op.cit.*, p. 423-425.

11. PADEN William D. (ed.), *Medieval Lyric Genres in historical context*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2000, p. 21-22 y 31.

12. Riquer Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. III, Ariel, Barcelona, 1983, p. 1562.

13. CONTINI, *op.cit.*, p. 653.

14. CONTINI, *op.cit.*, p. 367-369.

Que Cino represente el momento de la crisis del lenguaje stilnovista explica la nueva dirección expresiva que adopta en el soneto a partir de la concepción aparentemente burlesca de su antecesor si aceptamos la máxima de Kierkegaard: « Las palabras del humorista son los hijos de su dolor ». Para el pistoyés, el nuevo experimento retórico es un desafío. No había figurado en la lista de poetas jocosos, si bien señala F. Alfie que pueden apreciarse elementos de poesía cómica en sus versos, entre los que menciona el soneto que comentamos. Por otro lado, es evidente que deberíamos evitar encasillarlo como poeta de amor exclusivamente¹⁵, puesto que más allá de ese interés, la sombra del intenso panorama político que vive sobrevuela composiciones como sucede en la famosa *Lasso, pensando a la distrutta valle*, que alude a su amada Selvaggia Vergiolesi, dramáticamente adepta al bando güelfo blanco y, por tanto, su enemiga¹⁶. Las interferencias semánticas dan como resultado un producto poético con múltiples posibilidades estilísticas. Así sucede en el *prazer-enuieg* de Cino, que emplea la técnica de la estructura dual, combinando elementos en contraste e imponiendo su visión más interiorizada de la realidad, en términos de gran violencia verbal, como antes había hecho Angiolieri.

Ahora bien, la enumeración de maliciosos deseos que muestra el soneto parte de un estado psicológico que en nada parece cómico o burlesco en sentido literal, si atendemos al propósito que persigue y que se manifiesta en el verso-sentencia del final: la Muerte (con mayúsculas) como centro de su pensamiento, punto álgido de la composición, como determina la estructura métrica. Se trata de un problema de nomenclatura heredado de la poesía trovadoresca por el que se asimiló el registro lírico no-amoroso a la genérica denominación de *sirventés*. Este modelo provoca una problemática conceptual que afecta a la configuración de géneros en la poesía italiana, divorciada de la música ya, con formas de estrofismo fijas empleadas para cualquier tema. De este modo, como explica S. Marcenaro, la dificultad estriba en unificar bajo una misma denominación composiciones de temas serios con poemas propiamente burlescos (de tono juglaresco), de registro

15. ALFIE Fabian, « Punishing Gold: Politically Motivated Blasphemy in the Italian Comic Poetry of the Fourteenth Century », *Medievalia et Humanistica, New Series*, 30, 2004, p. 39. El autor resume a Franco SUIITNER, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Antenore, Padova, 1983.

16. MARTI, *Poeti*, *op.cit.*, p. 706-707.

medio-bajo, para lo que se ha empleado el marbete de « poesía cómico-realista » -con el afán de unir las tradiciones occitana e italiana-, como herencia de otras denominaciones menos acertadas¹⁷. El autor propone la designación más simple de « poesía realista », apartada de la temática amorosa, más adecuada con los sonetos de Cino y de su antecesor, Cecco Angiolieri, ya que « l’aggettivo “realista” descrive semplicemente la poesia che si occupa della realtà, del mondo, senza per questo legare la definizione a particolari usi stilistici e lessicali »¹⁸. Ambos poetas tienen muy presente a la muerte –sobre todo la de amor- en su pensamiento, por lo que la conclusión acerca de la necesidad de una lectura unitaria que fusione al Cecco más goliardesco con el desencantado¹⁹, puede hacerse extensible asimismo a Cino da Pistoia, ya que su soneto no desafina en el conjunto de su obra, como sucede, por ejemplo, con el famoso *Omo smarruto che penoso vai*²⁰, que sigue la misma línea « realista ». Ambos poetas, en definitiva, imprimen sus composiciones con su sello fuertemente individual, manifestando su yo-lírico, más allá de los poemas amorosos.

En este punto, conviene recordar lo que la crítica más reciente reconoce en la figura del pistoyés en su contexto literario. Así, Marti lo valora como un poeta que gana en análisis psicológico y verdad humana, si bien pierde en representación simbólica²¹. En realidad, se considera que Cino ocupa el nuevo lugar de una poesía humanizada, lejana del misticismo de Cavalcanti y Dante, y en nada afín al esoterismo de Guido Guinizzelli, el boloñés precursor del nuevo estilo. Sin embargo, creo que el mensaje simbólico coexiste con el humanismo –que yo llamaría autenticidad- en el soneto del pistoyés, más allá de una mera imitación de la modalidad occitana de *prazer-enueg*, por lo que ha de leerse atendiendo a determinados elementos que encierran un mensaje más profundo que hay que descodificar, un mensaje ciertamente simbólico.

17. Para el sentido de « cómico » en la poesía italiana del Duecento puede verse M. R. TRAINA, « Per sentire periferici. Cino da Pistoia comico », en *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R. Aquès y S. Tranfaglia, Franco Cesati Editore, Firenze, 2016, p. 125-142.

18. MARCENARO Simone, « oggettività ed emotività nella poesia realistica medievale: dai trovatori al Duecento italiano », *Revista de Cancioneros, Impresos y Manuscritos*, 6, 2017, p. 43-45.

19. « Espressionista », dirá MARCENARO, Id., p. 63-64.

20. MARTI, *Poeti*, op.cit., p. 514-515.

21. MARTI, *Enciclopedia*, op.cit., p. 9.

El deseo de acotar el espacio del yo-lírico se formula en términos de distanciamiento de los demás (*altrui, tutto'l mondo*), fundamentado en el desagrado (*noia*) que, para el poeta, justifica la violencia como lenguaje de la inadaptación retórica a la corriente de « dolcezza » de la que forma parte. Esa marginalidad es redundante y mantenida a lo largo de los dos cuartetos con imágenes provocadoras cuyo efecto hay que valorarlo en el contexto poético de la escuela, pero también en el conjunto de su obra. Cino da voz a esa gente que no comprende su estado emocional (v. 3: *Or dunque che ti piace ?*), ya que lo que busca manifestar es la irreconciliable lucha entre el mundo y su yo-lírico a partir de la antítesis del v. 1: *agrada/disgrada*. Luego, enumera una serie de imágenes a cuál más hostil (v. 6, 7, 8), relatando acciones y deseos de extrema furia, alguna de directa evocación a Angiolieri como la de los versos 5-6, que recuerda el verso *a tutti tagliarei lo capo* a tondo (v. 8)²², de enorme agresividad, o la alusión a la fealdad de las damas que Cino desea (v. 8) y a las que el sienés desprecia: *le zop[p]e e vecchie laserei altrui* (v. 14). Es ilustrativa la mención al emperador Nerón (v. 7), emblema de tiranía y personificación de la destrucción, presente en otro de sus sonetos como *Neron crudele*²³. Sin embargo, ya en el primer terceto notamos un giro hacia una mayor interiorización, con un cambio de registro poético que se observa en la selección léxica: *alegrezza e sollazzo/malenconia*, aunque se mantiene la fórmula de contraste iniciada en los cuartetos *-mi spiace/m'agrada-*, de gran coherencia textual. La alegría y el solaz son rechazados²⁴, instalándose un profundo sentimiento de « melancolía ». El campo semántico es emocional y el concepto ha de entenderse en el contexto medieval donde se asocia a un comportamiento enfermizo y

22. Texto en CONTINI, op. cit., p. 377.

23. Texto en CONTINI, Id., p. 790.

24. En contraposición a su poesía amorosa. « El amante stilnovista –señana Carmen BLANCO VALDÉS- se sentirá *gioioso* y *contento*, el amante obtendrá *allegrezza* y *diletto* por amar a la dama y como efecto instantáneo tras el enamoramiento; y una vez enamorado y siempre que la vea por primera vez – o en sus recuerdos, como en Cino da Pistoia o en Lapo –, experimentará un *novo plager*, un *piacer novo* que hará que su estado general sea *piacente* », pero también advierte en el pistoyés una dimensión cruel y mentirosa del Amor que concede dolor en lugar de alegría. En « Canto, piacere, beninanza e riso. La expresión de la *Laetitia* en los poetas del Dolce Stil Novo », *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, ed. de M. Brea López, Alessandria, Edizioni dell’Orso, p. 5-32. En particular, p. 286 y 291.

destrutivo, tal como aparece en Angiolieri y da Pistoia²⁵. La bilis negra, uno de los cuatro humores básicos, teoría procedente de la medicina hipocrática, que daba como resultado la complexión melancólica (humor melancólico) que, como explica E. Lacarra, podía ocasionar perturbaciones psicológicas entre las que destacaban el miedo, la depresión y la locura (...). Se creía que la afección de la bilis negra enfermaba el cerebro y que éste, que se consideraba el órgano rector del cuerpo y el asiento de los afectos y de las emociones, llevaba esta alteración mental al corazón, el cual, a causa de las venas que lo circundaban, sentía el dolor y sufría una violenta convulsión espasmódica en simpatía con el cerebro. La melancolía se hizo, así, sinónima de la locura, la cual se decía proceder de esta alteración de la bilis negra que invadía el cerebro y afectaba a todo el cuerpo y especialmente al corazón²⁶.

El espectro de acción de la melancolía, como comprobamos, es más amplio que su manifestación más común, el *amor hereos*, que en el Medievo tiende a considerarse, desde las teorías galénicas, una enfermedad mental de rango propio. En todo caso, el poeta manifiesta su conocimiento no sólo de la literatura filosófico-científica del tema, sino también de la esotérico-simbólica, como veremos. En el v. 11 introduce el insólito deseo de convertirse en un loco (*e tutto'l di vorrei seguire un pazzo*). El último terceto plantea una dolorosa corte de llanto en la que la muerte es el núcleo, tanto en activo (*amazzar, amazzo*) como en esencia, absorbiendo su mente. Ambos elementos –locura y Muerte– han de explicarse en una dimensión simbólica atendiendo a la relación de la escuela del Dolce Stil Novo con el Tarot.

Hace unos años situé la canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore* de Guido Guinizzelli bajo un nuevo prisma interpretativo, analizando la importancia de los arcanos mayores del Tarot, en concreto del xvii, llamado « La Estrella » y también del xviii, « El Sol »²⁷. Aunque la reconstrucción

documental de los juegos de cartas, incluido el Tarot, es tarea complicada, las teorías más extendidas admiten un sentido instructivo, didáctico y simbólico en su origen. La baraja –tal como la conocemos hoy– presenta un sincretismo evidente: por un lado, se compone de cuatro series de 14 cartas cada una (56 en total) que consisten en una progresión de números y figuras²⁸. Se completa con los denominados « arcanos » mayores²⁹, un total de 22, con nombre y número particular a excepción del xiii, « La Muerte », que no lleva nombre y de « El Loco », que no lleva número (se puede considerar la carta 0 o la final, la 22). Hay noticias de muy diversa procedencia a lo largo de todo el siglo xiv, siendo las cortes de Milán, Ferrara y Bolonia de especial importancia en la producción y uso de los mazos. En cuanto a ésta última, la zona de documentación más temprana, se ha considerado tradicionalmente al príncipe Antelminelli Castracani Ffibbia (1360-1419) como el inventor del famoso *Tarochino Bolognese*³⁰. La documentación, en consecuencia, está acorde con la cronología de Cino da Pistoia, si aceptamos la teoría de G. van Rijnberk, entre otros, para quien las referencias aparecen en Europa a finales del siglo xiii, aunque el uso de las barajas es mucho más antiguo³¹. Por otro lado, he de mencionar el testimonio literario que suponen los *Triumph* de Petrarca, concebidos, según Pacca, hacia 1352³².

Mena-Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006, p. 29-44.

28. Descripción de la baraja en DUMMETT Michael, *The Game of Tarot from Ferrara to Salt Lake City*, Duckworth, London, 1980, p. 3.

29. El término, atribuido a los alquimistas, se aplica a todo aquello que, por misterioso, no se comprende.

30. PRATESI FRANCO, « Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia », en G. Berti y A. Vitali (eds.), *I Tarocchi, gioco e magia alla corte degli estensi*, Nuova Alfa Editoriale, Ferrara, 1987, p. 116.

31. RIJNBERK Gérard van, *Le Tarot. Histoire, Iconographie, Esotérisme*, Éditions de la Maisnie, Paris, 1981, p. 46. El decreto del 23 de marzo de 1375 de los priores de Venecia menciona el término “naibbe”. A partir de esa fecha, hay más documentación. Añade un testimonio de 1299 como el más antiguo; se trata de un Tratado del gobierno, de la familia de Pipozzo del Sandro, p. 37-38. En 1332, por otro lado, el rey Alfonso XI de Castilla recomienda a sus caballeros que se abstengan de jugar a las cartas, en COUSTE Alberto, *El Tarot o la máquina de imaginar*, Barral, Barcelona, 1972, p. 27.

32. PACCA Vinicio (ed.), *F. Petrarca, Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, Mondadori, Milano, 1996, p. 44-45. Las más antiguas cartas iluminadas (o tarots nobles) del norte de Italia que se han conservado se denominan « Tarot Visconti ». La baraja fue pintada para F. Sforza (que vive entre 1401-1466) durante los primeros años de su reinado, que acaba en 1460.

25. Seguimos a GIGLIUCCI Roberto, *La melanconia*, Classici Italiani, Milano 2009.

26. Para el tema de la enfermedad del amor (*aegritudo amoris* o *amor hereos*) y su relación con la melancolía, es imprescindible el trabajo de LACARRA LANZ Eukene, « El amor que dicen *hereos* o *aegritudo amoris* », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 2015/1, n° 38, p. 29-44. La cita en p. 31.

27. VIÑEZ SÁNCHEZ Antonia, « La poesía del Dolce Stil Novo y el Tarot (I) », en A. Viñez Sánchez y S. Moreno Tello (coords.), *Magia, Brujería y Esoterismo en la Historia*, Jiménez

El s. XIV representa un periodo de transición a nivel estético y también conceptual. A lo largo del mismo, se va produciendo una « accentuation de la mort comme une chose horrible », asociada probablemente a la conciencia de lo inevitable en un contexto de epidemias que instala la visión de la muerte como destrucción del cuerpo, dando como resultado la danza macabra y toda la iconografía de la muerte-esqueleto³³. En Cino, el símbolo se asocia a la violencia y a la acción de matar, más que al *memento mori*, cuyo matiz es lo efímero de la existencia, que no plantea en su soneto. Entre los significados metafóricos del arcano « podemos definir esta figura como un símbolo de cualquier suceso ineluctable », si bien no como un final de todo necesariamente, sino como « tránsito evolutivo e, incluso, traumático », como señala T. Gonard³⁴. Se trata de un símbolo de fatalidad, pero también de decepción. La palabra *Morte* cierra el soneto, de forma que parecería la conclusión drástica del mensaje. Pero no hemos de obviar el hecho de que la composición se elabora en función de los aspectos verbales de dos tiempos combinados: presente y condicional. Lo objetivable (presente) frente al deseo (condicional). En los tercetos apreciamos esta evolución semántica: los versos 9 y 10 plantean una primera conclusión que relata el estado anímico del poeta (el rechazo de la alegría y la aceptación gustosa de la melancolía), pero el verso de enlace (11) introduce ya un nuevo planteamiento que no es real, sino solo imaginado (*pensier*). Es mediante la figura del pazzo como Cino elige la expresión de un mensaje simbólico, el que representa el arcano de « El Loco »³⁵. La locura, entre sus diversas manifestaciones en el Medievo -enfermedad, posesión, locura mística, locura del bufón, etc.³⁶, se define por representar una apreciación anómala de la realidad. Es la máscara que permite decir la verdad quijotesca. La marca de carta no numerada es un claro exponente de su significado « fuera del orden civil e intelectual ».

33. RIJNBEEK, *op. cit.*, p. 156-171. La cita en p. 164. Probablemente la representación de la Muerte como esqueleto segador proceda del Tarot, según afirma Cousté, *op. cit.*, p. 164. Por otro lado, es famosa la alegoría de la muerte como una mujer-esqueleto en un cementerio pisano, en 1360, p. 166.

34. BERTI Giordano-GONARD Tiberio, *Tarot Visconti*, Gaia Ediciones, Madrid, 2002, p. 92.

35. Otra composición de Cino da Pistoia, *Infin che gli occhi miei non chiude Morte*, de temática amorosa, fusiona ambos elementos, si bien el término que emplea el poeta es « loco » (v. 10), que para Marti se refiere a persona alocada, *op. cit.*, p. 547.

36. BERTI-GONARD, *op. cit.*, p. 59-60.

Pero también representa un contacto con la dimensión espiritual y, por su carácter ambivalente, la falta de razón lleva a un conocimiento distinto, « upremo », « fuera de los esquemas mentales establecidos »³⁷. Para J. E. Cirlot, es el último arcano del Tarot y, paradójicamente, « cuando lo normativo y consciente aparece como enfermo o perverso, para obtener lo benévolo y salutar, habrá que utilizar lo peligroso, inconsciente y anormal »³⁸. La Muerte, arcano número 13, con el peso que conlleva este dígito referido a la premonición terrible en la tradición cristiana por los comensales de la última cena de Jesucristo, hereda matices saturnianos profundamente destructivos. La escuela del Dolce Stil Novo no era ajena a este legado, la simbología del Tarot, presente en Guinizzelli, que el pistoyés conocería sin duda.

En el soneto, el poeta no plasma el sentido de claudicación que conlleva a la extinción, más bien plantea una puerta nueva a la transformación necesaria y un « cese, con vistas a recomenzar de modo diametralmente opuesto »³⁹. Así, la necesidad de destruir, de instaurar el caos, de lo que sin duda el loco a que aspira Cino da Pistoia es una “brillante metáfora”, convierte a la Muerte de su pensamiento en la « uprema liberación »⁴⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFIE Fabian, « Punishing Gold: Politically Motivated Blasphemy in the Italian Comic Poetry of the Fourteenth Century », *Medievalia et Humanistica, New Series*, 30, 2004, p. 33-54.

ALVAR Carlos, *El Dolce Stil Novo. 47 sonetos y 3 canciones (Antología)*, Visor, Madrid, 1984.

BERTI Giordano-GONARD Tiberio, *Tarot Visconti*, Gaia Ediciones, Madrid, 2002.

37. BERTI-GONARD, *Ibid.*

38. CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1988, 7ª ed., p. 281.

39. COUSTE, *op. cit.*, p. 167.

40. Es el sentido afirmativo del arcano, CIRLOT, *op. cit.*, p. 312.

BLANCO VALDÉS Carmen, « Canto, piacere, beninanza e riso. La expresión de la *Laetitia* en los poetas del Dolce Stil Novo », *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, ed. de M. Brea López, Edizioni dell'Orso, Alessandria, p. 5-32.

CARDUCCI Giosuè, *Cino da Pistoia. Le rime*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1862.

CIAMPI Sebastiano, *Vita e Poesie di messer Cino da Pistoia*, Presso Niccolò Capurro, 1813.

CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1988, 7ª ed.

CONTINI Gianfranco, *Poeti del Duecento*, t. II, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960.

COUSTÉ Alberto, *El Tarot o la máquina de imaginar*, Barral, Barcelona, 1972.

DE ROBERTIS Domenico, « Cino e le 'imitazioni' dalle Rime di Dante », *Studi danteschi*, XXIX, 1950, p. 103-177.

DUMMETT Michael, *The Game of Tarot from Ferrara to Salt Lake City*, Duckworth, London, 1980.

GIGLIUCCI Roberto, *La melanconia*, Classici Italiani, Milano 2009.

GONARD Tiberio, ver BERTI Giordano.

ITALIA Sebastiano, « Dante e Cino da Pistoia. Un dialogo interrotto ? », *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini et alii, Adi editore, Roma, 2018, pp. 1-8. [En línea: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039]

LACARRA Lanz Eukene, « *El amor que dicen hereos o aegritudo amoris* », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 2015/1, n° 38, p. 29-44.

LIVRAGHI Leyla M. G., « De deux usages d'Ovide dans la production lyrique de Cino da Pistoia (*Se mai leggesti versi de l'Ovidi & Amor, che viene armato a doppio dardo*) », *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, 19, 2017, p. 9-22.

MARCENARO Simone, « Soggettività ed emotività nella poesia realistica medievale: dai trovatori al Duecento italiano », *Revista de Cancioneros, Impresos y Manuscritos*, 6, 2017, p. 40-71.

MARTI Mario, *Poeti del dolce stil nuovo*, Le Monnier, Firenze, 1969.

MARTI Mario, « Cino da Pistoia », *Enciclopedia Dantesca*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970, p. 9.

PACCA Vinicio (ed.), *F. Petrarca, Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, Mondadori, Milano, 1996.

PADEN William D. (ed.), *Medieval Lyric Genres in historical context*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2000.

PRATESI Franco, « Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia », en G. Berti y A. Vitali (eds.), *I Tarocchi, gioco e magia alla corte degli estensi*, Nuova Alfa Editoriale, Ferrara, 1987, p. 111-129.

RIGO Paolo, « Il soneto conteso: la storia di *Naturalmente chere ogni amadore* tra testo, contesto e finzione », *Cuadernos de Filología italiana*, 24, 2017, p. 115-130.

RIJNBERK Gérard van, *Le Tarot. Histoire, Iconographie, Esotérisme*, Éditions de la Maisnie, Paris, 1981.

RIQUER Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 t., Ariel, Barcelona, 1983.

RONCAGLIA Aurelio, « Cino tra Dante e Petrarca », en *Colloquio. Cino da Pistoia. (Roma 25 ottobre 1975)*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 1976 (« Atti dei convegni lincei », 18), p. 7-31.

SUITNER Franco, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Antenore, Padova, 1983.

TRAINA Maria Rita, « *Per sentire periferici. Cino da Pistoia comico* », en *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R. Aquès y S. Tranfaglia, Franco Cesati Editore, Firenze, 2016, p. 125-142.

VIÑEZ SÁNCHEZ Antonia, « La poesía del Dolce Stil Novo y el Tarot (I) », en A. Viñez Sánchez y S. Moreno Tello (coords.), *Magia, Brujería y Esoterismo en la Historia*, Jiménez Mena-Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006, p. 29-44.